НИКОЛЬСКИЙ ЖЕНСКИЙ МОНАСТЫРЬ

БОГОСЛОВСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСИ

БОГОСЛОВИЕ ИКОНОГРАФИЯ

Канд. богословия **П.Н. Николов**
София – Переславль-Залесский 2011

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

В соответствии с древнецерковной традицией постиконоборческого периода, сложившейся в период X - первой половины XI вв., акцент в разработке иконографической программы Никольского собора в Переславле, поставлен в результате связи живописной декорации храма с литургическим действием, совершаемом в нём. Отдельные элементы росписи получают скон-центрированное символическое осмысление, которое становится явным и очевидным именно в контексте евхаристического таинства (ИРИ с. 200). Конкретнее, приоритетом иконографической программы Никольского собора является прославление Божественной сущности Христа в плане Домостроительства (т.е. учение церкви о спасении человека Богом) Сына Божия по отношении к сотворенному Им мира и человека. Св. Игнатий Богоносец (II в.) суть христианского учения определяет как "до-мостроительство", т.е. планомерное созидание "нового человека" вместо ветхого, растлившего себя и мир грехом. Начинается новый совершенный человек с момента зачатия и рождества Иисуса Христа, чем полагается начало реальному упразднению смерти. А завершится это упразднение смерти только "по вос-кресении во плоти". "Христос свою плот через смерт привел к нетлению и для верующих в это спасительное значение Его смерти и воскресения преподал евхаристию как "лекарство бессмертия". Евхаристия - это "лечебное средство, чтобы не умереть". Вот как реалистически понимается искупление и спасение - это новое миротворение!!!" - пишет церковный историк А.В. Карташев. (Карташев А. Вселенские соборы с.17) и продолжает: "Логос - Сын - Христос, по св. Афанасию Великому, "вочеловечился для того, чтобы и мы обожились". Последняя цель всего - возвращение мира к нетлению . У Сына с Отцом природное единство, тождество природы, тождество Божества, Сын едино-роден, един по бытию, т.е., единосущен. Он не какая-то промежу-точная природа как учили неправославные ариане, ибо "если бы Он был Богом только по причастию к Отцу, будучи Сам через это обожен, то Он не мог бы и нас обожить".(Карташев А. Вселенские соборы с.19) Первый Вселенский Собор в г. Никеа (381 г.) утвердил православное учение о единосущии и равночестности Бо-жества Сына Отцу. На соборе активным участником и твёрдым " борцом за изповедание веры православной" был покровитель Свято-Никольского Переславского женского монастыря и патрон кафедрального собора - святой Николай Мир-

ликийский Чудотворец.

Общий объем собора в основном как-бы делится иконостасной переградой двумя основными отделениями- наос и алтарь. И если правильно мы именуем Храм Церковью, тогда получаем образную модель бытия. В наосе как образе чувственного мира видны двери эсхатологического Царства Божия. Поэтому иконостас в древности имел форму и конструкцию античного портика. Двери же будут существовать, пока имеются входящие через них, когда все войдут в Царство, тогда дверей не будет. Эсхатон /εσχατον/ (Есхатологическое Царство Божие) открывает свои двери как Евхаристия, пишет еп.Иоанн Зизиулас, ссылаясь на писания византийского богослова св.Николая Кавасилы, что "Церковь в таинствах проявляется". Таким образом причастники участвующие в таинствах, приобретают бытие, как участники в Царстве Бога. Церковь связана с этим эсхатологичным единством, которое в полноте не осуществилось и еще ожидаемое, но одновременно это то, которое Церковь чает в будущем, переживает и предвкушает как настоящее. (Зизиулас И. Еклесиолошке теме с.33) Таковое мистагогалное (тайноводственное) понимание Литургии, является встроенным, как в архитектурной модели храма, так и в иконографской программе предлежащих ему частей - алтаря и наоса. Этим же и объясняется специфика алтарной иконографии, которая как бы на первой взгляд кажется оторванной от художественного решения наоса своей символической нагрузкой.

АЛТАРЬ

Конха

БОГОМАТЕРЬ НИКОПЕЯ

Алтарь в отличие от прямоуголного, крестчатого наоса имеет полуокружную, апсидальную форму, которая плавно, мягко связывается с купольным пространством посредством полусферической конхи, этим как бы открывая истину о взаимопроникновении (перихорезис) духовно-небесного в чувственом земном мире, средствами архитектурного языка. Живописная декорация алтарной апсиды илюстрирует, дополняя и усугубляя идею об этом гармоническом единстве. В конхе Никольского собора находится изображение Божией Матери "Никопея", т.е. восседающая на престоле Богоматерь и подерживающая в центре на груди Младенеца-Емма-

нуила, как бы выставляя Его перед собой. (Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи, с.219) Образ Никопеи часто украшает композицию алтарной стены храма, к котором круге примыкает и роспись Переславского Никольского собора, а также росписи Софийских соборов в Константинополе (867г.), Охриде (до 1056г.), Фессалониках (конца IX в.), Хосиос Лука (XI в.) и множество других.

Почитая Богоматерь как высочайшую всех тварей, Церковь изображает Ее на самом почетном месте в храме (после купола), как Святая Святых, находящуюся на горе Сион, в Которую снисходит и обитает сам Бог-Вседержитель (перевод с еврейского Саваоф Елохим). Отвечая утвердительно архангелу Гавриилу Мария явилась "Бога невместимого вместилище" (Акафист - икос 8) и Домом Премудрости Господней, в чьем лоне воплощается Предвечный Логос - София Премудрость Божия. В акте Боговоплощения Богоматерь раскрывается как "главизна нашего спасения" (Тропарь на Благовещение), но и как Трапеза Жертвенного Хлеба Небесного (Ин. гл. 6) в более широком литургическом смысле, который как раз вполне иллюстрирует иконография "Богоматерь Никопея." (Восточнохристианский храм с.20)

Нижние регистры

ЕВХАРИСТИЯ

Нижние регистры центральной алтарной декорации отведеные под "Евхаристию" и святителский чин - сюжеты, появившиеся в монументалной живописи послеиконоборческого периода и определившие литургическое содержание алтарных росписей вплоть до позднего Средневековья. (ИРИ, с.211) Вверху представлено "Причащение апостолов", или "Евхаристия", являющаяся литургической интерпретацией темы Тайной вечери. Иконография "Евхаристия" встречается в нескольких вариантах, в Переславском Никольском храме написан более универсальный вариант, где дважды изображается Христос [посредством чего устраняется ощущение времени (конечно, имеется в виду историческое время], (Демус О. Мозаики византийских храмов, глава 2) устанав-ливая таинство Евхаристии, причащает своих учеников хлебом и вином. С середины XI в. композиция "Причащение апостолов" вводится в качестве центральной темы алтарной апсиды и одновременно всей храмовой декорации (Восточнохристианский храм, с.18; ИРИ

с.211). Принципиально важным моментом является появление ангелов с рипидами, прислуживающих Христу-Великому Архиерею. Они не толко указывают на небесный характер происходимого, но и подчеркивают роль Христа как Первосвященника, Который Сам совершает Таинство. (Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация, с.19) Следуя за св. Николаем Кавасилой, Пергамский митрополит Иоанн Зизиулас пишет, что Церковь осуществляется в Евхаристии: "Мы имеем Церковь только тогда, когда имеем соборность, <...> Евхаристия отождествляется с Церковью." В таком смысле преп. Максим Исповедник называет храм - " алтарем в возможности, посколько он освящается, когда священнодействие восходит к своей высшей точке" - этот момент не что другое, как евхаристийное претворение Святых Даров и приобщение народа Божиего. (Максим Испо-ведник. Мистагогия, с.159 и бел.20) Это явление грядущего Царства Божия в пределах земного мира и восхождение всего преобра-женного мира туда, где - по выражению отца Ал. Шмемана - „он находится in statu patrie (в состояние отчизны)“ (Шмеман А. Литургия и эсхатология). Тогда храм действительно становится алтарем, а "Церковь же и в алтаре, и в храме пребывает единой и той же самой"-преп. Максим Исповедник (Максим Исповедник с.159) "Евхаристическая община - прообраз Церкви, собранной в грядущем Царстве. - пишет прот. А. Шмеман - В древнейшем христианском документе - Дидахе (I-II век) - мы читаем слова, восхваляющие это чаяние: "Подобно этому преломленному хлебу, который сперва посеян был на холмах, но собранный в житницы стал единым, да соберется Церковь Твоя в Царстве Твоем с концов земли...", и далее: "Помяни, Господи, Церковь Твою, во избавление ее от всякого зла, и во усовершенствование в любви Твоей. Собери ее от четырех ветров. Церковь Твою святую в уготованном Ей Тобою Царствии Твоем"(Шмеман А. Литургия и Эсхатология)

СВЯТИТЕЛЬСКИЙ ЧИН.

В следуюшем, нижнем регистре алтарной декорации - святителский чин. Представлены столпы церковной иерархии, как - Василий Великий, Иоанн Златоуст, и множество других. Здесь замечательный акцент сделан в изображении святых равно-апостольных Кирилла и Мефодия-Просветителей словенских. В ростовых фигурах представлена в полноте вся священная иерар-

хия, поэтому в алтаре изображены и святые дьякона: Стефана, Лаврентий и другие. Имея ввиду, что это кафедральный собор женского монастыря, изображены и ряд святых диаконисс , которые украшали древнюю Церковь своим служением." Фигуры изображены строго фронтально и буквально предстоят реальному храмовому престолу, мистически соучаствуя в произходящей здесь литургии и соединяя символику изображений с реальностью богослужения" - пишет В.Д.Сарабянов о Софииском соборе в Киеве (ИРИ, с.212), который послужил образцом для Никольского храма. Связывая композиционно иконографию "Евхаристии" с находящимся рядом святителским регистром здесь конкретно упомянуто сохранение апостольского приемства в священной иерархии. Но Православная Церковь издревле воспринимала святителей и как литургичный образ-икону Христа. Они в литургическом действии предстоят на том месте где Христос был на Тайной вечери (Афанасьев Н. Трапеза Господня с.31) По св. Игнатию Богоносцу на епископа мы должны смотреть, как на Самого Иисуса Христа. А в более широком смысле в лице иерархии здесь как бы изображен весь народ Божий, преображенный народ от священников - царственное священство (1 Петр. 2:9-10 и далее см. Афанасьев Н Церков Духа Святого с.9-21), которое мистично предизображает состояние Церковного народа в эсхатологическом Царствии Небесном, где все будут "священниками Бога и Христа" (Откр.20:6) (Афанасьев Н. Церков Духа Святого с.9-21)

Алтарный свод

СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА.

Понимая в таком литургическом направлении иконографскую программу алтаря, в своде венчающем централную часть алтарной апсиды написана композиция "Сошествие Святого Духа", чью параллель находим в Софийском соборе в Охриде, конкретнее в куполе над алтарным пространством в церкви монастиря преп. Луки в Фокиде (XI в.) (Chatzidakis N. Hosios Loukas., p.19). Художественный и смысловой центр этой композиции является Этимасия (“Уготованный Престол“ - древний символ Пресвятой Троицы), изображение, в котором как бы находит свое иконично-зеркальное отражение сам Святой Престол Никольского собора, воздвигающийся в центре алтаря. Да и вся композиция "Сошествие Святаго Духа на апостолов в день Пятидесятницы" пос-

тавлена в литургическом контексте и дает нам своеобразный ключ к пониманию литургического действия, совершаемого реально здесь, на Престоле. "Пятидесятница - пишет В.Н.Лосский -есть конечная цель Божественного домостроителства на земле"(Лосский В. Мистическое богословие, с.120) В день Пятидесятницы первые христиане пережили Сошествие Святаго Духа уже как пришествие самого эсхатона - "дню Господню великому и просвещенному". (Деян. 7:20) А в православном богословии и искусстве - по мнению еп. Иоанна Зизиуласа - Евхаристия тоже воспринимается как вход эсхатона в историю (Зизиулас И. Еклесиолошке теме, с.132 и далее). Потому что:"после же евхаристии нет уже ничего такового, к чему бы нам еще стремиться".(Кавасила Н Семь слов, с.74) "Евхаристия является тайнством Воплощения, Смерти и Воскресения Иисуса Христа, но в такой же степени она и таинство Пятидесятницы"-пишет сербский богослов еп. Афанасий Иевтич. Именно, таким образом Евхаристия воспринимается в полноте, как собрание, как литургическое собрание Церкви со всех концов земли на одном месте в эсхатологическое Царство Божие.(/Дидахи – IX,4/, Атанасий Йевтич. Светата Евхаристия като събитие на Духа Свети) В благодатном действии Святого Духа евхаристическая общность христиан преображается в животворное Тело Христово (Майендорф И. Византийското богословие, с.216), ибо "где Церковь, там и Дух Божий, и где Дух Божий, там Церковь и полнота благодати" - св. Ириней Лионский.

Жертвенник (Проскомидия-Приношение)

СВ. ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ. ЖИТИЕ ИОАННА ПРЕДТЕЧИ.

В согласии с еклезиологической идеей всего алтаря Никольского собора построена и живопись в жертвеннике и диаконнике. Имея ввиду что "покаяние является началом, серединой и концом христианского образа жизни"- св.Григории Палама (Омили, т. 3, с.189) в конхе протезиса написан поясный образ Крестителя Господня Иоанна, а в нижних регистрах написано его житие.(См. Софийскии собор в Охриде, монастиря в Дафни и др.) Но Церковь в лике Иоанна кроме "проповедника покаяния" еще видит и Предтечу Господа Иисуса Христа - "Се агнец Божии вземляй грехи мира" (Иоанн 1:29) проповедовал Иоанн, объявляя начало домостроительства Сына Божьего во плоти.

Стенка над жертвенником

КРЕЩЕНИЕ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА ВО ИОРДАНЕ

Развитие этой темы на северном люнете, находящемся над проскомидией, написана большая композиция "Крещение Господа Нашего Иисуса Христа во Иордане". Крещение Иисуса Христа называют Богоявлением по причине явления гласа Бога Отца и Святого Духа в образе голубя после того, как Иисус совершил погружение в воды Иордана (Мф. 3:13-17; Мк. 1:9-11; Лк. 3:21-22). В иконографии этого события центральное место отведено Иисусу, стоящему в водах Иордана, и Иоанну Предтече, возлагающему правую руку на чело Христа. Вверху изображают сегмент неба и исходящий из него луч со Святым Духом в образе голубя. В водах Иордана изображают иногда еще две фигуры - мужскую и женскую. По другую сторону от Иоанна Предтечи два или три ангела, держащих пелены в руках.

Углубляясь в тайну Христова Крещения св. Григорий Палама находит параллель начала мира и сотворение ветхого человека. Суть в том, что Христос является воплотившийся Бог, погружаясь и освящая воду - основу всего творения (Бит. 1:2) как бы новосотворяет мир и восстанавливает нарушенную грехопадением первого Адама связь Бога с Его творением. Но в большой степени акцент делается на возсоздание человека в Иисусе Христе, как Нового Адама, по образу Триипостасного естества, явлен для всех в Его Крещении на Йордане. (Омилии, т.3, с.200-209) Гимнография празника вносит еще и тему кенотического снисхождения Сына Божия, что Господь явился, но явился "зрак рабий приим" (Слава и Ныне вечерни). В силу этого уничижения, Христос, Новый Адам, нетленный и бессмертный по Своей человеческой природе добровольно подверг себя всем последствиям греха, воспринимая всю немощь, искаженную грехом, человеческого естества вплоть до смерти на кресте. (Лоский В. Очерк мистического богословия, с.112) Надо заметить, что на тему кенотического, жертвенного истощания Сына Божия построен весь чин приношения (проскомидии), совершаемый перед началом литургии (Чифлянов Б. Литургика, с.34), где приготовление Святых Даров соотносится, как жертвенное заклание Агнца - " Жрется Агнец Божий, вземляй грех мира, за мирский живот и спасение" – возглас священника во время проскомидии.(Служебник, с.56)

Диаконник

СВ. НИКОЛАЙ ЧУДОТВОРЕЦ. ЖИТИЕ СВ.НИКОЛАЯ

Правая апсида алтарного пространства Никольского собора посвящена покровителю храма св. Николаю епископу Мирликийскому Чудотворцу. И здесь симметрично с иконографией протезиса, в конхе написан поясной образ св. Николая, а в нижних регистрах его святое житие. В диаконнике, как в помещении прямо связанном со священной иерархией, на что указывает и его имя, церковная традиция изображает священнослужителей - диаконов или святителей (см. напр. монастырские церкви в Студенице и Лесново). В контексте с иконографической программой Никольского алтаря в изображении св.Николая, кроме как священнослужителя, мы видим еще и образ святого, обоженного человека. По учению преп. Симеона Нового Богослова (XI в.) - "Благодатное обожение , в котором человек, не теряя своего тварного состояния, становится "участником Божеского естества" (2 Петр.1:4) - это высшее духовное состояние , которого человек может достичь и к которому призваны все христиане." (Василий Кривошеин, Преподобный Симеон Новый Богослов, с.422) По преподобному - обожение совершается посредством покаяния, крещения и приобщения обоженного Тела Христова.(Там с.426) Таким образом, мы перенося себя в плане алтарной росписи, начиная с идеи покаяния и крещения в протезисе, проходим в центральную апсиду, где соединяемся со Христом в таинстве Евхаристии. И в образе св. Николая мы находим пример человека достигшего святости еще в земной жизни, и этим приобщившимся к Царству Божьему, соединившись со светом Св.Троицы, наполненным Божеством. (Алфеев И. Тайнство веры, с.227)

Стенка над диаконнике

ПРЕОБРАЖЕНИЕ ГОСПОДА НАШЕГО ИИСУСА ХРИСТА

Развивая эту тему в пространстве над диаконником скомпонована большая сцена "Преображение Господа нашего Иисуса Христа на горе Фавор. Преображение является одним из двунадесятых праздников. Основан на евангельском повествовании "Поят Иисус Петра, Иакова и Иоанна, брата его, и возведе их на гору высоку едины" (Мф. 17:1). "И просветися лице Его, яко солнце" (Мф. 17:2), и увидели ученики Его Моисея и Илию пророка, стоящих по

обе стороны от Христа и беседующих с Ним. В иконографии сюжета композиционный центр - Иисус Христос в светлых одеждах, окруженный мандорлой и лучами Фаворского света, исходящими от Него на апостолов. По обе стороны от Христа - Моисеи и Илия, обращенные к Нему. В нижней половине изображения - апостолы, прикрывающие лики от яркого слепящего света (кроме апостола Петра).

Композиция "Преображение" всегда занимает доминантную часть храмового пространства, что видим в Боянской церкви (XIII в.) в Болгарии, кафедральном соборе Синайскаго монастыря (VI в.), церковь в Дафни (XII в.) и ряд других. А в соборах некоторых Афонских монастырей, она находится в южной стороне алтаря, прямо как в Переславле, в Никольском соборе.(Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina, p.91-92)

На Фаворе преображенное человечество Иисуса Христа явило Божество, Которое есть сияние общее трём Лицам Святой Троицы. (Лоский В. Очерк мистического богословия, с.113) Но в своих беседах на этом празнике св. Григорий Палама углубляясь в суть, направляет смысл к эсхатологическому или сотериологическому пониманию случившегося на горе Фавор, что в Нетварном Свете Преображения апостолы созерцали "Сына Человеческого грядуща во Царствии Своем"(Омилии т. 3 с. 84) Настаивая на том, что эсхатологическое состояние, находясь "по ту сторону всякого времени и века", не некая будущая реальность, а настоящий живой опыт, доступный во Христе, через дары Духа Святого. (Майендорф И. Византийско богословие, с.275) Это как бы еще один аргумент задумать "Преображение" в алтарном пространстве храма, соотнося живопись с символикой архитектуры.

Центральный люнет над алтарем
ВОЗНЕСЕНИЕ ГСПОДНЕ

Изображая идеи о спасении человека в центральном люнете над алтарним пространством Никольского собора, написана композиция "Вознесение Господне". Вознесение один из двунадесятых праздников, отмечаемый на сороковой день после пасхального Воскресения. Иисус Христос вознесся с Елеонской горы (Деян. 1:12) в присутствии апостолов, после беседы с ними (Мк.16:19). Перед изчезновением на небе Он благословил апостолов (Лк. 24:50, 51). Во время вознесения к апостолам обратились два ангела

со словами: "Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, приидет таким же образом, как видели Его восходящим на небо" (Деян. 1:11). Самое раннее изображение Вознесения датируется V в. В центре группы апостолов обычно помещается Богоматерь, изображаемая в позе Оранты, по обеим сторонам от Нее два ангела, которые указывают на возносящегося Христа. В верхней части - круг небесных сфер, возносимый ангелами. В круге Христос, восседающий на радугах. Часто под возносимым Христом, а над группой апостолов, возвышается гора Елеонская.

Традиция размещения "Вознесения" в алтарном своде отмечается с IX столетия и встречается в большинстве древних памятников, а на Руси находим похожее расположение на восточной стене Преображенского собора в Чернигове (X-XI вв.), предположительно в алтарном своде Киевского собора св. Софии и множество других (Мирож, Старая Ладога, Нередица, Полоцк, Снетогори). (ИРИ, с.189, 193 и 213 см. ссылку [83 и 84] с.212 и Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina, p.125-126) В иконографической традиции "Вознесение" имеет несколько основных истолкований. В более ранних памятниках "Вознесение" писалось в куполе, неся эсхатологическое толкование, основанное на словах ангелов к взирающим на небе апостолам о Новом Пришествии Вознесшегося Иисуса. (Деян.1:11) В тоже время событие Вознесения воспринималось как один из важных моментов утверждения Церкви на земле, когда Спаситель поручает апостольство Своим ученикам (Матф.28:18-20, Марк 16:15-20, Лк.24:48-53) Это понимание весомо подкреплено и тем, что "Вознесение" изображается рядом с композициями как "Пятидесятница", "Евхаристия" и Святительский чин в алтаре, этим акцентируя апостольское приемство в Церкви. (ИРИ, с.213-214)

Но, все-таки, основная богословская идея Вознесения - это идея о спасении человеческого естества. Христос возносит человеческое естество во славе на вершину бытия, возседая как Сын Человеческий на Престоле Бога и Отца.(Омилии, т.1 , с.215-222) "Сладчайший Иисусе, днесь от гори Елеонския вознеслся еси во славе, и падшее естество наше милостивно вознес, Отцу спосадил еси" (“Слава и нине“, вечерня)

Подводя итоги, надо отметить, что в интерес основной темы живописного декора Никольского храма, а именно, прославление Сына Божия, большие композиции находящиеся на центральных местах восточной стены изображают праздники, связанные с про-

явлением Троицы. В Крещении и Преображении мы празднуем откровение Пресвятой Троицы, в немалой степени это относится и к Вознесению, которое близко связано с Пятидесятницей, когда Церковь славит Троицу.

ГЛАВЫ СОБОРА

Центральная глава с куполом
ИИСУС ХРИСТОС ВСЕДЕРЖИТЕЛЬ

Над центральным пространством собора главенствует образ Пантократора в медальоне, занимающим скуфью центрального купола. В своей основе изображение Пантократора сходит к целому ряду схожих с ним образов XI-XII вв. Иисус Христос единственная единосущная икона Бога Отца. (Кол.1:15-23) Он изображен не только как Всеобемлющий Творец вселенной, Владыка мира и грядущии Судия, но и как милосердный Спаситель, Который пребывает со Своим народом собравшимся на богослужение. В это время верные, стоя под изображением Вседержителя, в буквальном смысле "облекаются во Христа"(Гал.3:27) как под неким Покровом, изображая слова Иисуса Христа -“где двое или трое собранны во Имя Мое, там и я посреди них“ (ИРИ, с.200; Метьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе, с.7-16). Византийский писатель XII века Николай Месарит обращает внимание, что Пантократор изображен не в полний рост, а по пояс, чем по его мнению, подчеркивается неполнота наших знании о Боге и неприступность Его пути. (Метьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе, с.7-16) Архитектура купола Никольского собора усиливает ощущение недостижимости и величия Божественной природы Христа своей вытянутостью и стройностью, чтобы получилась удивительная цельность архитектуры и живописи в интерьере храма.

Паруса
ЕВАНГЕЛИСТЫ

Связью купольного пространства с общим объемом собора явля-

ются паруса со своими арками. Там с XI столетия преимущественно размещаются изображения четырех евангелистов. Матфея, Марка, Луки и Иоанна, как непосредственных свидетелей "явления Бога во плоти" (Лк.1:1-4; 1Ин.1:1-4) преподают спасительную весть своим благовестием вселенной. Именно на свидетельстве этих прямых очевидцев - апостолов и евангелистов, как на фундаменте, построено все здание Церкви. Посредством апостольской проповеди народ уже знает своего Бога в Богочеловеке Иисусе Христе. (Деян.17:16-34)

УБРУС И КЕРАМИДИОН (ЧЕРЕПИЦА)

В непосредственной связи с изображением святых евангелистов во лбу восточной и западной подпружных арок традиционно изображаются два "Нерукотворных Спаса" - "Мандилион" и "Керамидион", призванные показать реальность Боговоплощения, когда образ Христа отпечатывается даже в неживой материи, преобразуя и оживляя ее. Композиционое сопоставление в обеих изображениях, в подкупольном пространстве, скорее всего находит свое основание в размещении в Фаросской церкви исторические икон-реликвий „Мандилиона“ и „Керамиона“. Которые были перенесенны из Едесы в Константинополе и помещены в церкви Богоматери Фаросской соответно - плат с нерукотворным образом Христа (Мандилион) 16 августа 944, а Керамидион – нерукотворный отпечаток Мандилиона, чудесно возникший на черепице в 968 г. (Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской, с.92-94)

"Не ошибемся если скажем, что представленные в центре храма „висящими в воздухе“, две реликвии создают мистическое пространство свершающегося чуда – воспроизведения Нерукотворного образа, зримо явленного откровения и своего рода Богоявления (Теофании). Нельзя не увидеть и литургический контекст – чудо возникновения нерукотворного образа сопоставляется с чудом преложения святых даров в Евхаристии. Эта же идея лежит в основе одной из центральных тем всей византийской храмовой декорации с 11 – 14 вв., а именно размещение на восточной и западной подкупольных арках изображений Мандилиона и Керамиона. Один из самых ранних и известных подобных примеров дошел до нас в иконографической программе росписей Мирожа второй четверти 12 в" - пишет А.М. Лидов. (Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской, с.92-94)

Купола в алтаре
ПРОЗЯБШИЙ (ПРОЦВЕТШИЙ) КРЕСТ

Архитектурное пространство Никольского храма увенчано пятью куполами. В большом куполе расположенно изображение Вседержителя. Остальные, меньших размеров расположены соответно в северной и южной галереях храма, а первые два с востока увенчивают соответственно протезис и диаконник. Исходя из символической нагрузки алтарного пространства, как образ грядущего Царства, купола расписаны композициями "Прозябшего креста" - символ Едемского Древа жизни. По своей иконографии представляет собой Крест, из основания которого произрастают либо побеги, символизирующие возрождение жизни - Воскресение Христа из мертвых, либо виноградная лоза (иногда с гроздьями плодов, обвивающая Крест). Лоза - символ бессмертия Христа, что и соответствует Его словам: "Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой - виноградарь - Я есмь лоза, а вы ветви" (Ин. 15:2,5). Иногда побеги из-под древа Креста выходят в виде корней, на которых произрастают кипарисы - символы вечной жизни. Использование декоративного языка обусловлено невозможностью выразить словом, а в той же степени и живописным образом естество Рая, "но яко же есть писано: ихже око не виде и ухо не слыша, и на сердце человеку не взыдоша, яже уготова Бог любящим Его". (1Кор.2:9 и 2Кор.12:4) Аналогичное иконографическое решение находится в Георгиевской церкви - СтаройЛадоге XII вв., где в конхах протезиса и диаконнике написаны кресты типа никитрион (победительные) (см. Сарабьянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладоге, табл. III и IV, на с.84, 85 и с.90) Последние два купола, сочетая удачно архитектурную рамку с возможностями изобразительного искусства, определяют тематическое содержание пространства над которыми они возвышаются.

Купола в наосе

В медальоне северного купола написано изображение Иисуса Христа с названием "Еммануил", а в южном куполе изображен Христос - "Ветхий Денми". Аналогичная декорация пространства куполов, является правилом среди памятников, служащих для образца росписи Никольского собора, в том числе Македонские церкви - Богоматери Елеуси в Велюсе (XI в.), св. Георгия - Кур-

биново (конец XII в.) и монастырском храме в Нерези (XII в.), целый ряд церквей в Кастории (XI-XII вв.), собор св.Марка в Венеции и Боянская церковь (обе XII- XIII вв.) и др.(см.Милькович-Пепек П. Велюса, с.196)

Северной купол
ЕММАНУИЛ

Слово "Еммануил"- "с нами Бог" носит в себе два основных значения. Библейским контекстом, о происхождении этого выражения, является пророчество Исаии: "се, Дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил" (Ис.7:14) говорит о всемогущественном Слове Божиим, Которое изменяет естество человеческой природы. Буквальный перевод по проф. А.П.Лопухина - " вот, Дева есть беременна". (Толковая Библия) С другой стороны это пророческие слова о Мессии, в таком смысле оно употреблено в Новом Завете о событиях повествующих о Боговоплощении Сына Божия (Рождестве Иисуса Христа) (Матф.1:22-23) (Толковая Библия)
ЗдесьХристос изображается в виде Отрока, отмеченного печатью духовной зрелости. Встречается мнение, что это изображение Христа является опровержением ереси Нестория и его последователей отрицавших Божество Иисуса до Его Крещения.(Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina, p.47) Изходя из такого богословского значения, изображение "Еммануила" находит свое естественное место в пространстве храма, где оно связано с "Крещением" и вообще с иконографическом решением Проскомидии.

Под знаком "Еммануила" и "Крещения" иконография северной части Никольского собора соотносится с богословской идеей о "истощании Личности Сына, т.е. Божественный кенозис" /κενωσις/ (Лосский В. Очерки мистического богословия, с.109) Сообразяясь с этим, в нижнем регистре северной стены написаны основные композиции, до иконостаса - "Рождество Господа Иисуса Христа" и рядом "Вход Господа нашего Иисуса Христа во Иерусалим", а над большим сводом, которой над "Рождеством" закомпоновано "Сретение Господа Иисуса Христа", а напротив него „Беседа с самарянкой“ и в центральном своде с северной стране - „Умовение ног“.

Южной купол
ВЕТХИЙ ДЕНМИ

Иконография "Ветхого Денми" основана на эсхатологическом видении пророка Даниила (Дан. гл.7, 9, 13, и 22) и по свидетельству св.Иоанна Златоустаго, св. Афанасия Великого, св.Кирилла Александрийского и множества других отцов Церкви, именно образ Седовласого Старца в видении пророка относится к Иисусу Христу. (Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina, p.173-174) Изображение "Ветхого Денми" в традиции святоотеческого толкования понимается, как образ Сына Божия-Логоса возведшего воспринятое Им человечество к Славе Бога Отца, от Которой, Он по Божеству своему, никогда не отлучался. (Рипачкин И.А. Иконография Христа, с.122-124)

Начиная с иконографии диаконника, доминирующая композиция "Преображение" и венчающий образ "Ветхий Денми" определяют догматическое содержание сцен южной галерии Никольского собора. Рядом с иконостасом написана композиция "Успение Божией Матери" и следуя за ним Воскресное изображение "Сошествие во ад Господа нашего Иисуса Христа", в своде парящии над "Успением" написано "Уверование апостола Фомы", напротив в том же своде „Явление Христа женам мироносицам" и в центральном своде храма с южной стороны композиция „Воскрешение Лазаря", т.е. ряд евангельских сцен, в которых сконцентрированно проявление (манифестация) Божественной природы Иисуса Христа.

Надо отметить очевидное противостояние в догматико-иконографическом содержании северной и южной части Никольского собора. Такой примерный аналог четко сохранился в средне-византийском храме св. Пантелеимона-Нерези (1164 г.) Чья черезвычайно цельная иконографская программа очевидно продумана, не без участия некоторых виднейших богословов этого времени во главе с ктитором обители дукса Алексия Комнина.(Барджиева - Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези, с.49-51 и 151) Противостояние страничних уделов Переславского храма гармонирует в синтезе центральной галерии, где в основном начиная с иконографии центральной части алтарной апсиды, могущее изображение" Вседержителя" в центральном куполе, и завершение с апофеозом - "Второе Пришествие Иисуса Христа" изображена одна тема - спасение человека в Божественном Домостроителстве Сына Божия Иисуса Христа.

Алтарные столпы
БЛАГОВЕЩЕНИЕ

Сотериологическая идея о человеке конкретно заложена в иконографии Никольского алтаря, но в следствие специфики этого пространства, там она выразилась в более сжатом, в некотором более символическом виде. Болшой архитектурный объем наоса, его богословская символика дает возможность развернуть детальнейшее евангельское повествование об Истории спасения человека. Начало этого повествования начинается с "Благовещения", которое является "спасения нашего главизна <...> [потому что] Сын Божий, Сын Девы бывает, и Гавриил благодать благовествует".(Тропарь праздника) Композиция "Благовещения" прямо иллюстрирует слова евангелиста Луки - глава первая, стихи двадцать шестой по тридцать восмой (Лк.1:26-38). В Никольском соборе она расположена парно в верхней зоне алтарных столбов, находясь на грани с наосом, она обрамляет алтарную апсиду. "Размещенное по сторонам от апсиды, "Благовещение" - по слова О.Демуса - разширяет символическое поле композиции, вбирая в себя сакралное пространство алтаря“. (Демус О. Мозаики византийских храмов). Изображенный в "Благовещении" акт Боговоплощения и единения человечества с Богом, являющийся первым событием земной спасительной миссии Христа, прямо соотнесен с программой алтарной декорации, где в символичских образах показано возведенное на жертве Спасителя здание Церкви Христовой, только в лоне которой человек обретает спасение. Подобный прием пространственно - символических соотношений находит свое идеальное воплощение в размешении "Благовещения" по сторонам от алтарной апсиды, которое становится одним из наиболее устойчивых и традиционных элементов системы декорации византийского храма начиная с XI в." (ИРИ, с.216-217) - пишет В.Д.Сарабянов о живописной программе в Киевской Софии, но поскольку это ближайший образец росписи Никольского собора, то вполне можно отнести эти слова и к Переславскому собору.

ОБЩИЙ ОБЪЕМ НАОСА

Пространство над стенами, находящееся с севера и юга, рядом с иконостасом, средние регистры.
РОЖДЕСТВО ГОСПОДА ИИСУСА ХРИСТА. УСПЕНИЕ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ.

Рождество Христово

Величайший из двунадесятых празников, отмечаемый 25 декабря (7 января), в память рождения Иисуса Христа в Вифлемской пещере (Мф. 1:18-25; Лк. 2:4-20). Празднование установлено Церковью с 4 в. Особая значимость этого празника выразилась в чрезвычайном разнообразии и сложности его иконографии. Обязательные элементы православной иконографии: пещера, спеленутый Младенец, лежащий в яслях, над Ним - головы домашних животных (вол, осел). На ложе изображается полулежащая фигура Богоматери. По сторонам, на уступах гор и за ними - три волхва, преклоненные перед Богомладенцем и преподносящие дары, поющие ангелы и пастух. В нижней части композиции, с одной стороной, изображаются сидящий Иосиф, с другой - купель и перед ней две женские фигуры. Одна из женщин наливает воду, другая держит Младенца.

Успение Богоматери

Успение Богоматери - день завершения земной жизни Богородицы, открытый ей Господом. В этот день апостолы были восхищены на облаках из разных концов земли и оказались в Ее жилище, в доме Иоанна Богослова. Когда на третий день после кончины Богородицы, апостол Фома пришел ко гробу, тела Ее не оказалось в гробнице: оно, как верует Церковь, было взято на небо. Всеобщее празднование Успения Богоматери (15 /28/ августа) установлено при византийском императоре Маврикии с 582 г. Первое изображение Успения Богородицы начало 4 в., сохранилось на саркофаге в церкви Св. Энграсия в Сарагосе (Испания). Классический тип композиции "Успения Богородицы" в православной иконографии представляет Ее лежащей на смертном одре, вокруг фигуры апостолов, посередине Христа во славе, принимающего на

руки душу Усопшей. В мандорле изображают ангелов, а чуть выше шестикрылатый Серафим, над ним ангелы возносят на небо тело Богородицы (сидящей на троне). По обеим сторонам от Спасителя часто располагают фигуры святителей - авторов текстов, повествующих о земной жизни и Успении Богородицы: это Иаков, брат Господень, епископ Иерусалимский; Дионисий Ареопагит, епископ Афинский, и святитель Иерофей. Поблизости от палат - жены иерусалимские, оплакивающие Усопшую. В верхнем регистре изображается таинственное прибытие апостолов, несомых ангелами на облаках. Перед ложем Богородицы иногда помещают зажженную свечу - символ души Богородицы, горящей любовью к Сыну Божию и Своему Сыну - Христу.

Нельзя не отметить расположение двух из основных композиций нижнего регистра наоса, находящихся одна напротив другой "Рождество Христово" и "Успение Божией Матери." Выделение этих сцен в пару, не является необычным для Церковной древности. Судя по множеству примеров из эпохи XI-XIII вв., среди которых целый ряд росписей скальных церквей в Кападокии (XI в.), Атенский Сион в Грузии (XIв.), росписи церкви Антониева монастыря в Новгороде (1125 г.), в мозаиках капеллы Марторан в Сицилии (середина XII в.), Спасо-Преображенском соборе в Пскове (середина XII в.), Кириловской церкви в Киеве(вторая половина XII в.), церковь Благовещения на Мячине в Новгороде (конец XII), в монастырском соборе Студеници-Сербия (начало XIII в.) в церкви Мутулли на Кипре (около 1280 г.), в церкви сирийского монастыря в Вади ал-Натрун в Египте около 1225 г и еще множестве других. (Этингоф О. Образ Богоматери, с.206-207) "Самый распространенный вариант расположения двух сцен в наосе - их изображение на северной и южной стенах" - пишет специалист византийского искусства О.Е.Этингоф (Там с. 207) Расположение композиции рядом с алтарем наводит мысль на преимущественно евхаристическое истолкование программы, которое не снимает конкретное историко - догматическое содержание сцены, а скорее всего углубляет смысл, ставя его в функциональном контексте Церковного собора.

Не вдаваясь в деталях, только упоминаем, что вслед за св. Иоанном Златоустом, называвшим алтарь "духовной колыбелью" Христа, в святоотеческой экзегетической традиции появляется устойчивое стремление связать "Рождество" с Евхаристей, более конкретно с приготовлением Святых Даров в чине Проскомидии. (см.

Этингоф О. Образ Богоматери, с.212) , которое и определяет место этой композиции в иконографической программе храма, поставляя ее на северной стене, в соседство с Проскомидией. Успение Богоматери, как и Воскресение Христа, является образом попрания смерти и воскрешения к новой, блаженой образ жизни. Самое фундаментальное толкование празника "Успения Богоматери" составил преп. Иоанн Дамаскин, называя Богоматерь - "Земной Трапезой, неискусобрачно носившей Небесный Хлеб Жизни", "Сладостным Сосудом манны" и так далее. (см. Этингоф О. Образ Богоматери, с.214-215) " В средневизантийской иконографии сцена - с ложем Богоматери образно уподоблялася Св. Престола, а расположение апостолов двумя группами, возглавляемыми Петром и Павлом, по сторонам ложи, - их присутствию на Евхаристии. Христос, стоящий со спеленутой душой Марии позади ложа, являл Собой образ Архиерея за Трапезой." - пишет О.Е.Этингоф (Там с.218) В таком случае парное разположение двух сцен интерпретируется как отражение всего хода литургии, начиная с приношением и при-готовлением, входа, претворением Святых Даров, и, наконец, причащением и освящением верных. (Пак там. с.221) Такое толкование подкреплено в композициях „Свадьба в Кане Галилейской“ и „Тайной Вечере“, находящихся соответно на северных и южных люнетах, над большими композициями "Рождества" и "Успения".

Конечно, можно понимать и так, но во всяком случае, наглядное сопоставление этих двух сюжетов в программе наоса особенно знаменательно, и еще как сжатое выражение начала и завершения истории спасения - от Воплощения, Рождества, Крестной Жертвы и Воскресения Христа, вплоть до Успения Богоматери. Богоматерь является для нас, примером подлинного осуществления христианского идеала жизни; завершившая свой путь на земле не во смерть и тление, а Успением и соединением с Источником Жизни – Христом.

Пары композиций „Рождество Христово“ и „Успение Богоматери“ даже и в иконографических деталях зрительно сходятся. Например - уподобление спеленутого тела Младенца в яслях и души Богоматери, общей симметричности композиции и др. Но прежде всего "глубокая взаимосвязь двух сюжетов обусловлена христианским толкованием Рождества Христова, как рождения Бога в мир, в земную жизнь, а Успения Богоматери, как рождения земной женщины в жизнь вечную."(Этингоф О. Образ Богоматери, с.219)

Северная стена

ВХОД ИИСУСА ХРИСТА ВО ИЕРУСАЛИМ

Рядом с "Рождеством" на северной стене Никольского собора, продолжая тему о Божественном умалением /κενώσις/, написана композиция "Вход Господа нашего Иисуса Христа во Иерусалим." Вербное воскресение - отмечается в последнее воскресение перед Пасхой - Воскресением Христовым. Описание этого события, т.е. прибытия Христа с учениками в Иерусалим на празднование иудейской Пасхи, см.: Мф. 22:1-11, 14-17; Мк. 11:1-11; Лк. 19:29-44, Ин. 12:12-19. На соответствующих изображениях центр композиции - Христос, сидящий на осляти; позади следуют ученики (апостолы). Под ноги осляти дети стелят цветные одежды и пальмовые ветви. Навстречу Христу из городских ворот выходят жители Иерусалима, впереди иудейские старейшины. На втором плане возвышается гора. В пространстве между городом и горой изображается высокое дерево (пальма), на котором иногда размещаются фигуры детей, обрывающих ветви.

Поверхностный формально - иконографский анализ, ссылаясь на некоторые внешние прилики с императорской иконографии определяет Вход во Иерусалим, как "триумфальной". (Грабар А. Император в византийском искусстве, с.238-241) Однако, в богослужебной традиции празника - "Вход Господень" является как введение в литургическом цикле Страстной седмицы. (Шмеман А. Великий пост, с.101) Такое же настроение чувствуется и в святоотеческой интерпретации этого места из Евангелия, например в коментариях Феофилакта Болгарского, который пишет в екзегетической традиции св. Иоанна Златоуста, в таком духе построена и гомилия св. Григория Паламы: "знак Его - смирение, бедность и скромность, ибо Он входит, сидя на осле, не ведя за собой никакой человеческой толпы" (Омилии, т.1, с.149) Для Православной Церкви "Вход во Иерусалим" связан прежде всего с мессианской темой о смиренном Царе, Который во исполнение пророчества жертвует Себя как "Агнец на заколение" (Ис. глава 42) (Барджиева-Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези: живопис, с.166 -167)

Южная стена

СОШЕСТВИЕ ВО АД

Напротив композиции "Вход во Иерусалим" с южной стороны храма находится сцена "Сошествие во Ад". В византийской живописи иконография "Сошествие во ад" складывалась с VII в. на основании Второго соборного послания апостола Петра (2 Петр. 3:9-13), Псалтири и под влиянием апокрифических сочинений "Евангелие Никодима" и "Слово Евсевия". На Руси известна с XI в. В центре композиции Христос, в ореоле славы, стоит на разрушенных створках ада над черной бездной. Кроме разрушенных врат, иногда изображают разбитые замки, ключи, цепи. В аду помещают его олицетворение - фигуру сатаны, связываемого ангелами. По обеим сторонам от Христа - избавляемые от ада праведники: коленопреклоненные Адам и Ева, выводимые Христом за руки из гробов, позади - цари Давид и Соломон, а также Иоанн Предтеча, пророки Даниил и Авель.

Православная Церковь сознавая невозможность, выразить тайну Воскресения Христова, изображает сотериологический(спасительный) смысл произшедшего. По учению одного из столпов Церкви, преп.Максима Изповедника "Господь, усвояя до конца наши немощи ... принял, Невинный, и самую смерть, и благоволил пройти путем греховного человека даже до врат ада и вступить в царство "мучителя", - когда Господь сошел, не только до земли, но и до самой преисподней, чтобы возвести на небо все падшее естество, тогда и положено было Им начало царства нетления, и сокрушена держава смерти и врата адовы, и отверзто заключение небес: в славе воскресения Своего Господь явил силу обожения естества, силу бессмертия, сказавшуюся в полном отложении во плоти Его всяких немощей и тления" (Епифанович С. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие, с.92)

Следуя за словом преподобного, можно рассмотреть парное сопоставление композиции "Входа" и "Сошествие" как попытка формально-естетически объединить их в общей теме "вхождения," что и осуществилось в иконографической программе собора.

Своды в центральной главе храма.

В Свято-Никольском соборе на потолке рядом с большим куполом, с северной и с южной сторон имеем два свода с размером поз-

воляющим написать в каждом из них по две композиции - одна напротив другая, т.е. всего четыре композиции. А то, что своды, находятся прямо над большими настенными композициями "Рождества" и "Успения", предоставляет отличную возможность тематически объединить композиции каждого из сводов в пару основных сцен, написанных на стене, и, таким образом, развить и углубить содержание этих сцен. Кроме того, сообразжаясь со спецификой архитектуры, это реальная возможность детальнее изобразить земную жизнь нашего Спасителя.

Северной свод

СРЕТЕНИЕ ГОСПОДНЕ. БЕСЕДА ИИСУСА ХРИСТА С САМАРЯНКОЙ.

В северном своде к проскомидии изображено "Сретение Господне", а напротив него "Беседа Иисуса Христа с Самарянкой". Композиция "Сретения", как один из основных Господских празников встречается, как правило в полном составе иконографических программ храмовой декорации. Богослужебная традиция Церкви, в исполненном духовной символики Празник Сретения, обращает внимание на его литургическое толкование. В лице престарелого праведного Симеона, ветхозаветное священство, встречается в Иерусалимском храме с Богомладенцем Иисусом. Старец, порочески узрев в Младенце Иисусе - Обетованнового Помазанника Господа, преклоняется перед Ним, произнося благодарственный гимн "Ныне отпущаеши раба Твоего Владыко ...". Симеон, как представитель храмового священства уступает место Первосвященнику Вечному, Который "по чину Мелхиседека" (Евр.5:10, 6:20, Пс.109:4) (см. архим. Ианнуарий Явлиев, Проповед на Сретение Господне). Но, здесь и пророчество к Богоматери о грядущей пронзительной скорби по Нему (см. Лука 2:35). Если Празник Сретения хронологически следует за Рождеством, то "Беседа с Самарянкой" является своеобразным прологом к изобразительному циклу на тему последней недели земной жизни Иисуса, (Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи, с.106) которая в Никольском соборе начинается с ниже находящейся композицией "Вход в Иерусалим" Таким образом, полноценно используя в архитектурную форму свода, его иконографическая программа тоже является своеобразным тематическим связующим элементом в плане живописной декорации

северного удела храмового пространства. Тема "Беседа Христа с Самарянкой встречается с второго века в живописном искусстве катакомб (Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina, p.152), класической епохи XI - XII вв. примеры можем увидеть в росписи храма Мирожского м-ря, в соборе м-ря ап. Иоанна Богослова на острове Патмос и во множестве других места. (Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи, с.107) Евангельская история по ап.Иоанну Богослову (4:5-42) преизбыточествует богословского и духовного содержания, но в контексте идейной программы Никольского собора и в связи с конкретном исповеданием праведнаго Симеона Богоприимца выделяется основная тема - откровение Иисуса Христа о Самом Себе, как предвозвещенный пророками Месия, Которой является Источником Животворящего Духа Божия.

Южной свод

УВЕРЕНИЕ АПОСТОЛА ФОМЫ. ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА ЖЕНАМ МИРОНОСИЦАМ.

В своде южной стороны большого купола изображены композиции "Уверение апостола Фомы" в алтаре и "Явление Христа женам мироносицам". Обе композиции встречаются в иконографической программе основного храма выбранного как образец для Никольского собора - Софийский собор в Киеве, а единственно "Уверение Фомы" в соборная церковь, монастыря преп. Лука в Фокиде, Греция. (ИРИ, с.221, Chatzidakis N. Hosios Loukas. Mosaics-wall paintings, p.28) Конечно и обе сцены, суть связанные прежде всего с темой Воскресения Иисуса Христа, но связанны они и с сотериологическим содержанием Успения Богоматери, над которым они и написаны, поскольку явление Воскресшаго Иисуса Христа Его апостолам является прямое подверждение слова: "се Аз с вами есмь во вся дни до скончания века" (Матф.28:20) А блаж. Феофилакт Болгарский в XI в., объясняя этот текст из евангелия пишет: "Впрочем, не к одним апостолам относится обещание Господа быть с ними, но и ко всем, вообще, ученикам Его, то есть ко всем верующим в Него и хранящим Его заповеди" (Новый Завет с толкованиями т.1, с.263)

Центральной свод
ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ, ОМОВЕНИЕ НОГ

Третий большой свод в Никольском храме, находится в геометрическом центре собора, и ему заданны темы "Воскрешение Лазаря" и „Омовение ног апостолов“.

Композция "Омовение ног" построена на тексте из Евангелия св. ап. Иоанна Богослова (глава 13, стихи 3-16). Этот отрывок читается во время богуслужения Великого Четверга. Сама сцена изображалась часто в Византийском искусстве, в связи с своим литургическим содержанием. (см. Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. I, p.181) Догматическое содержание данного сюжета подчинено идее кенозиса Сына Божьего.

Композиция „Воскрешение Лазаря“ является ключевым в нескольких отношениях. Это сцена утвердилась, как изображение важнейшего чуда из земной жизни Христа еще в катакомбном исскустве, а потом и в классическом периоде XI-XII вв. Она встречается, как правило, обезательной в цикле Двунадесятых праздников. (Бобров Ю.Г, Основы иконографии древнерусской живописи, с.102; Барджиева-Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези: живопис с.163, [ссилка 414]) В связи с центральной идей росписи Никольского собора Воскрешение Лазаря является конкретно как могущественная манифестация Божественной сущности Иисуса Христа, Которой как Бог владеет над жизнью и смертью "Аз есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, не умрет во век." (Ин.11:23-27), и только евангелист Иоанн Богослов обращает внимание и на дополнительный ньюанс. В евангелии от Иоанна глава 11 стихи 33 и 38 разкрывается и другой образ Христа - Сын Божий в Своей подлинной человеческой природе скорбит духом, смущается и плачет о любимом друге - четверодневном в гробу Лазаре. В контексте храмовой декорации - Воскрешение Лазаря, как непосредственное проявление Богочеловеческой сущности Иисуса Христа, является связующим звеном между северной и южной частью Никольского собора, где выражены идеи соответно о кенозисе, истощанием Сына Божия и в другой галерие тема о славе Божественной сущности Спасителя. В то же самое время сюжет "Воскрешение Лазаря", своим богословским содержанием может послужить краеугольным камнем и, с другой точки зрения, а, именно, в плане храмовой росписи по направлению Восток - Запад, т.е. с иконографии Алтаря к большой композиции "Второго Пришествия" при центральной двери Никольского собора. Дог-

матической смысл Воскрешения Лазаря, именно, как воскресение в теле и силе христианской веры, является пример, которой предвосхищает всеобщее воскресение мертвых в день Страшного Суда. (Барджиева-Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези: живопис, с.163-165) Тесно укоренён в суть богословия Алтарной иконографии - о Воплощении Сына и Спасение человека через конкретное Причастие Тайнствам.

Таким образом, иконография центральной галерии храмового пространства складывается как естественный синтез богословского содержания страничных уделов Никольского собора. И таким образом весь объем в своей целостности является пространственным изображением древнейшей формы Символа веры христиан: Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель (по греч. слова акростиха ΙΧΘΥΣ-рыба). (Успенский Л. Богословие иконы, с.40)

Пространство напротив Корсунского креста
ВОЗДВИЖЕНИЕ ЧЕСТНОГО КРЕСТА. СНЯТИЕ СО КРЕСТА. ПОЛОЖЕНИЕ ВО ГРОБ.

Воздвижение Честного Креста

Один из двунадесятых праздников, отмечаемый 14 (27) сентября. Происхождение праздника связано с торжеством христианства при византийском императоре Константине (4 в.), который на месте Голгофы и Гроба Господня воздвиг храм Воскресения. В центральной части верхней половины иконографической композиции „Воздвижения Честного Креста“ изображается патриарх Макарий на высоком амвоне, поднявший над головою напресольной крест. Иногда, вместо напрестольного изображается большой крест, поддерживаемый святителем. По сторонам креста Константин и Елена. Внизу размещаются группы певчих и народ. Если в центре верхней части изображается храм, то под ним следует подразумевать Софию Константинопольскую. (Филатов В.В. Словарь изографа, с.36)

Свято-Никольский женский монастырь в Переславле-Залесском связан с особым почитанием Животворящего Креста Господня. С января 1997 г. в обитель входит храм святителя Иоанна Златоуста, в селе Годеново Ростовского района, и храм становится подворьем Никольского монастыря. Драгоценная святыня этого храма - Явленный Чудотворный Животворящий Крест Господень, приоб-

ретает значение всероссийское. Умаленное копие креста с 2009 г. поставленно на южной стене при входе в собор. Для обители 2009 г. является знаменательным. С 12 юня в Никольский храм возвращен Корсунский крест (мощевик), которой принадлежал монастырю с конца XVII века до его закрытия в 1923 году. В связи с этим организована и живописная декорация пространств находящегося в начале южной галереи, которое очень удачно замыкается, давая возможность развить тему о Честном Кресте. В центре, напротив Корсунского креста изображена триумфальная композиция-"Воздвижение Честного Креста" из которого происходит замечательное сопоставление - находящийся в реальном пространстве Корсунский Крест с зеркально разположенным живописным изображением на стене, - в котором разкрывается тайна Креста Христова. Она заложена в богословское содержание церковного праздника Воздвижения Креста: как "знамение Сына Человеческого" (Матф.12:39), знаком и орудием победы над смертью "Разрушил еси Крестом Твоим смерть..." (Тропар празника) и вообще как "Празник победы христианства над царствами, культурами и цивилизациями" – по словам прот. Ал. Шмемана (Шмеман А. Воскресные беседи, с.114).

В выделенном пространстве собора центральная композиция "Воздвижения" фланкирована сценами "Снятие со Креста" и "Положение во гроб", которые прямо наводят фокус на реальные страдания и реальную смерть Богочеловека Иисуса Христа (Барджиева-Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези: живопис с.169) - и неким образом являются антитезой триумфа "Воздвижения", но в тоже время они естественным образом родственые ему. Это же явным образом отражено в соотнесенности богослужебного последования празника Воздвижения с богослужением Страстной Седмицы и конкретнее с уподоблением Воздвижения Великой Пятнице. (Чифлянов Б. Литургика, с.239; Шалина И.А. Восточнохристианские реликвы с.136) Таким образом, композиция "Воздвижение Честного Креста Господня", которая "символически напоминает о восхождении Христа на крест, снятии Его тела, схождении в ад и Воскресении" (Шалина И.А. Восточнохристианские реликвы, с.136), является объединяющим звеном догматического содержания южной галерии собора. "Ведь Крест Христов - пишет новозаветный екзегет архим.Иануарий - неразрывно связан с Христовым Воскресением. Без Воскресения Крест остался бы торжеством греха и бессмыслицы. Но без Креста Воскресение оказалось бы иллюзорным хеппи-ендом, не счита-

ющимся с полной страданий действительностью этого мира."(Ianуарий Ивлиев. Проповед на Воздвижение)

Юродивые

На столпах и арках обрамляющих удел, где находится большая композиция "Воздвижение Честного Креста" и сюжеты, связанные с Страстями Христовыми, размещены изображения святых из чина юродивых, а именно, на южной стене Алексея человека Божия (память 17/30 Март), над ним Василия Блаженного (2/15 Август), напротив Андрея Христа ради юродивого (2/15 Октябрь), а над ними в сводах арки портретные изображения правед. Прокопия Устюжского (8/21 Июль) и блаж. Марфой Московской (в Соборе Московских святых).

Своим нетрадиционным и парадоксальным образом жизни - подвиг юродства Христа ради, всегда останется не до конца понятным и чужым, для неправославного, неевангельского мировоззрения. И объяснения вроде - "что такой человек добровольно принимает на себя личину сумасшествия, дабы скрыть от мира собственное совершенство и таким способом избежать суетной мирской славы" (Иванов С.А. Блаженые похабы, с.11-12) - в чем-то слишком поверхностные. Податок о некоем раскрытии непроницаемой занавесы встречается у ап. Павла, который напрямую связывает некое человеческое безумие, юродство (в оригинале μωρια-глупость) с добровольным крестоношением: "Ибо слово о кресте для погибающих юродство есть, а для нас, спасаемых, - сила Божия". (1 Кор. 1:18)
Таким образом, и на этом примере иконографическая программа росписи Никольского собора структурируется и воспринимается в определенном цельном образе, где нет отторваных из общего контекста изображений. Здесь все изображения взаимно влияют друг на друга, обогащая и дораскрывая своим содержанием в общей своей взаимосвязанности.

Ветхозаветные пророки

В таком направлении закомпонованы крестчатый свод, и арка связывающая данный удел с центральном пространством под хорами. Там задуманы изображения, связанные с композициями о Страстях Иисуса Христа: "Снятие с креста" и "Положение во

гроб". Поэтому, в крестчатом своде изображены в медальонах праведные Никодим и Иосиф Аримафейский (см. Ин. 19:38-42) и ветхозаветные пророки Иона и Захария, которые своими словами и житием предобразили Крестную смерть и Распятие Сына Божия. Если пророки будут изображены со свитками в руках, уместно разместить следующие тексты: у Захария - "Возрят на Него, Которого пронзили" (Зах. 12:10) и у Ионы - "И был Иона во чреве этого кита три дня и три ночи" (Иона 2:1).
В арке изображены два из великих ветхозаветных пророков Исая и Иеремия. В чьих словах особенно ярко раскрыт образ страждущего Раба Господня-Мессии. (см. Ис. 53: 3-7) Если пророки будут изображены со свитками в руках, уместно будет поместить соответствующие тексты целиком или только начало: у прор. Исаии - "Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что ставили Его." (стих 3) или "Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни; а мы думали, что Он был поражаем, наказуем и уничижен Богом"(стих 4), у Иеремии - "И воцарится Царь, и будет поступать мудро, и будут производить суд и правду на земле" (Иер. 23:5). Текст пророка Иеремии гворит об эсхатологическом царстве Месии, и восстановлением Его завета с избранным народом. Таким образом, изображения Исая и Иеремии с уже указанным содержанием по своей форме являются в виде антитетическому паралелизму (одна из основных форм ветхозаветной поэзии), где идея выражается через контраст. (см. Метцгер Б. Новый Завет. Контекст, формирование, содержание, с.154) Аналогичную структуру имеет и богослужебное последование "в глас 5-й непорочных и похвалы" совершаемое на утрени Великой субботой, известное как "Отпевание Иисуса Христа". (см. Розанов В. Богослужебный устав Православной Церкви, с.581) Где первоначальное чувство скорби у гроба мертвого Иисуса в первой и второй статии, и уже в третьей радикально меняется в светлое упование - о востании из ада и начала новой жизни.

Св. Николай с житием

Из-за соображения довести до всех образ покровителя Свято-Никольского собора (изображения и композиции со св. Николаем в алтаре практически невидны в храме по причине высокого иконостаса) под сценой "Снятие с креста" изображена сложная

композиция "Св. Николай с житием", которая построена под известным влиянием иконного письма, с которым увеличивается ефект сакральности изображения. Она написана в среднике изображение св. Николая Чудотворца, в иконографическом типе "Зарайский" или "Можайский", т.е. с приподнятой в благослов-яющем жесте правой рукой и приподнося в другой Евангелие. В среднике святителя изображены уменьшенные фигуры, вверху Иисуса Христа, подающаго Евангелие святителю и Богоматерь подающая омофор. Сюжет основан на моменте из жития св. Николая, произшедшаго на Первом Вселенском соборе 325 г. в Никее, неотъемлимая часть от иконографии святого. Ниже тоже в уменьшенном размере изображены св. князь Александр Невский и преп. Димитрий Прилуцкий, святые непосредственно связаны с монастырём и городом. Рядом с среднике изображено в клеймах житие святого Николая, соответно: "Рождение Николая", "Хиротония и поставление во епископство", "Укрощение бурного моря", "Спасение неправедно плененных", "Избавление девиц от безчестия", "Успение святителя Николая".

Надо отметить, что иконографический тип "Зарайский" - "исполнен литургическим содержанием, фигура святителя повторяет выход епископа из алтаря в один из важнейших моментов литургии, на Малом Входе, когда он изображал собой Христа, вышедшего в мир для благовестия. Св. Николай здесь, является идеальный образ пастыря, и служащий литургию епископ, ангельская жизнь которого уравняла его с монашескими добродетелями, и чудотворец, выражающий своей энергичной позой благословение, действенность исцеления и воскрешения, чей лаконичный и ёмкий жест оказался сродни изображению десницы Христа в сценах "Воскрешения Лазаря" - пишет искусствовед И.А. Шалина (Шалина И.А. Вариативность образов святого Николая, с.272)

Пространство под хорами
ВЕТХОЗАВЕТНЫЙ ЦИКЛ

Западная стена
ВЕТХОЗАВЕТНАЯ ТРОИЦА

Наиболее распространенное в русской иконографии изображение Пресвятой Троицы. Основой является библейское сказание о яв-

лении Аврааму трех прекрасных юношей (Быт.18:1-15). Самое краткое иконографическое решение - изображение трех ангелов, сидящих за столом под дубом Мамврийским. Дополнительно справа изображают гору, слева - палаты, означающие дом Авраамов. В усложненном, повествовательном решении, согласно тексту Библии, на иконе помещают Авраама, несущего кувшин с питьем, Сарру и отрока (слугу), закалывающего тельца. (Филатов В.В. Словарь изографа, с.33-34)

Северная стена
КУПИНА НЕОПАЛИМАЯ

Терновый куст, горящий, но не сгорающий, в котором Бог явился Моисею, призывая его к избавлению народа Израильского из египетского рабства (Ис. 3:2,4; Втор. 33:16). Один из ветхозаветных прообразов Богоматери. Знаменует собою непорочное зачатие и Боговоплощение Иисуса Христа: став Матерью, Богородица осталась Девою и в рождестве, и после рождества. (Филатов В.В. Словарь изографа, с.126)

Южная стена
ЖЕРТВА ИСААКА

Композиция основана на Библейском тексте книги Бытия (глава 22:1-18), своим содержанием является как преобразовательное указание на великого Агнца, закланного от сложения мира, т.е. на Господа Иисуса Христа, принесшего Себя в искупительную жертву за всех нас.

Ветхозаветные композиции («Гостеприимство Авраама», «Жертва Исаака» , «Неопалимая Купина») беспорно являются классическими прообразами евхаристической жертвы. Акцентирование евхаристической программы прообразовательными сюжетами оказывается характерной особенностью иконографических программ росписи Киевского Софийского собора, росписи кафоликона Осиоса Лукаса и Св. Софии Охридской. В Никольском соборе евхаристическая тема ветхозаветных композиции еще ярче выражена, благодаря связи с иконографической компоновкой свода над этими композициями и конкретнее место в середине храмового пространства

- зеркально на Царские двери и Св. Престола, и тоже место определено для предстоящего архиерея во время богослужения. (см. ниже)

Вслед за эпохой преп. Андрея Рублева повествовательный сюжет «Гостеприимство Авраама», на Руси приобретает определенное догматическое содержание: как изображение Предвечного Совета или как икона Пресвятой Троицы, т. наз. Ветхозаветная Троица. Воспринимаемое, таким образом, изображение с тремя ангелами, находящееся в центре на самом глубинном месте Никольского собора, особо адекватно выражает идею о Предвечном Совете Пресвятой Троицы и Сотворение мира и человека. Идея, которая находит свое художественное воплощение в пространстве на северной стене, где лестница возводящая на хоры.

Следуя за словами В.Н. Лосского, что «дело спасения, совершенное Господом нашим Иисусом Христом, целостно и неделимо. Воплощение, Смерть на Кресте, Воскресение - только последовательные этапы одного дела спасения.», нельзя не заметить, как центральное пространство под хорами является и своеобразным "мостом", связывающим северную с южной частью храма поперек, своим богословским содержанием.

Столпы
ПЕРВОВЕРХОВНЫЕ АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ.

На внутренной части западных столпов, что под хорами - архитектурная конструкция, образующая своеобразную дверь или проход из притвора к общему объему собора закомпонованны в ростовых фигурах св. первоверховных апостолов Петра и Павла, (29/12 Июнь) как символичные врата в Доме Бога - Церкови. "Через них (св. апостолов - в ск. м.) осуществляется в Церкви власть Самого Господа. Они свидетели Его земной жизни, чудес, смерти и воскресения, и когда проповедуют о Нем, то возвещают то, что сами слышали, что видели, и что осязали. Их свидетельство в Пятидесятнице восполнено Духом Святым - даром истинного его истолкования и осуществления в мире. Им дана власть вязать и решить, власть учить - Духом Святым они «наставлены на всякую истину», власть созидать Церковь, быть ее «домостроителями». Поэтому, вступить в Церковь это значит - поверить в их свидетельство, принять их учение: сама община «постоянно пребывает в учении

Апостолов» "(Деян. 3, 42). - пишет прот. А. Шмеман (Ал. Шмеман - Исторический путь Православия)

Изображение первоверховных апостолов при двери храма или алтаря (которое имеет такой же смысл) встречается не раз в древнецерковном искусстве, например росписи Софийского собора в Киеве XI в., Кириловская церковь XII в., в поздневизантийский период это композиция становится почти норма, там, вследствие, особенности художественного стиля, часто изображаются святые апостолы Петр и Павел, держащие на своих плечах церковное здание во образе некоего конкретного храма, ярким примером является роспись Охридской церкви Богородицы Перивлептос (1294-1295 г.)

Над изображениями св. первоверховных апостолов в сводах арки, направляя мысль к богословскому содержанию центрального пространства под хорами, изображены св. ап. Иаков брат Господень по плоти (23/5 Октябрь), как первый епископ Церкви и св. праведн. Лазарь Четверодневный друг Господен (17/30 Октябрь). В Никольском монастыре хранится частичка мощей св. Лазаря.

Свод

ИИСУС ХРИСТОС – ИЕРЕЙ, МЕЛЬХИСЕДЕК, АРХАНГЕЛЫ

Иконография "Христа Иерея" возникает в монументальном искусстве византийского круга в 11 в. Один из древнейших примеров, является изображение в диаконнике храма Св. Софии в Охриде (11 в.). На Руси встречается в Софийском соборе, в Киеве (середина 11 в.), в церкви Спаса на Нередице (1199 г.). В Киевской мозаике Христос изображен с юным ликом, которой имеет небольшую, едва проявившуюся бороду, и небольшой выбритый тонзурой на главе, свидетельствующий о Его священическом служении. Он имеет традиционное облачение - коричневый хитон и синий гиматий,и лишь выглядывающий из-под хитона узкий поруч указывает на Его священство. Правой рукой Христос сжимает свиток, тогда как левой, сложенной в жесте пророческого откровения, Он указывает на свиток. Существует мнение, что этот образ связан с апокрифическим сказанием, согласно которому, юный Христос, еще до начала своего евангельского служения, был по еврейскому обычаю избран сроком на год одним из священников Иерусалимского храма. Но, скорее всего содержание данной иконографии получает свое объяснение из Послания апостола Павла к

Евреям. Мысль о Божественном Первосвященстве Иисуса Христа является центральным мотивом в нескольких главах Послания (Евр. 3-10). Служение Христа по чину Небесного Архиерея проистекает из общего плана домостроительства Сына Божия и соответствует самому образу спасительных действий Иисуса Христа. Так же как священник, Он приносит искупительную жертву Богу Отцу за грехи человечества, но только жертвой является Он Сам: "Ты еси Приносяй и Приносимый и Приемляй и Раздаваемый", - говорит священническая молитва, читаемая во время Херувимской песни на Литургии. Ходатайствуя перед Богом за всех людей, Христос выступает от их лица как Первосвященник. При этом, Он не Сам Себе присвоил славу быть Первосвященником, но Тот, Кто сказал Ему: "Ты Сын Мой, Я ныне родил Тебя" (Евр. 5:5).

С западной стороны, напротив изображения Христа Иерея, размещен медальон с изображением Мелхиседека. Ветхозаветный Мелхиседек явился прообразом Христа и Его священноначалия, по слова псалмопевца Давида „Ты еси иерей во век, по чину Мелхиседекову“ (Пс. 109:4) Мелиседек - свещенник и предобраз Христа не по силе закона, а по силе жизни вечного. "Сей бо Мелхиседек <...> Без отца, без матере, без причта рода, ни начала днем, ни животу конца имея: уподоблен же Сыну Божию, пребывает священникъ вьну" (Евр. 7:1-3)

Выражая в полноте идеи о священнослужении, остальных сторон крестчатого свода изображены святые архангелы Михаил и Гавриил, как предстоящие и сослужащие Небесному Владыке Христу.

Изображение Христа - священника встречается в византийской живописи именно тогда, когда требуется подчеркнуть связь Небесной литургии, вечно происходящей на небесах, и главным лицом которой является Христос, с земной литургией, совершающейся в храме. Изходя из этих соображений в Никольском монастыре образ Христа Иерея закомпонован в крестчатом своде над месте, где обычно в сердине храма находится возвышенное место для служащего архиерея (подробнее см. Вениамин, архиеп. Новая Скрижаль, с. 106), и, таким образом, воплощая в максимальной полноте понимание православного храма как своеобразное сакральное пространство - иеротопия. (Подр. см. Лидов А.М. Иеротопия, с.9-31)

Очень похожая иконографическая параллель встречается в компоновке крестчатых сводов центрального храма-кафоликона, монастыря преп. Луки в Фокиде (XI в.), где вместо ветхозаветного Мелхиседека изображенны соответственно свящ. Захария в южной

стороне и ап. Иаков брат Господень по плоти, первый епископ Иерусалима, в северном своде и соответственно, изображения архангелов Михаила и Гавриила дополнены изображениями святых архангелов Рафаила и Уриила.

ПРАВЕДНЫЕ БОГООТЦЫ ИОАКИМ И АННА

Сущностная роль Пресв. Богородицы в Боговоплощении Иисуса Христа и спасении человечества, прямо отражается на Ее родителях, праведных богоотцов, которые были свидетелями и участниками в этом таинством и, таким образом, оказали великое влияние на человеческое спасение. Богослужебное почитание Иоакима и Анны совершается 9 сентября, день после праздника "Рождество Богородицы". Почитание святые Иоакима и Анной, несомнено является связанно напрямую с почитанием Богородицы. Свидетельством об этом, служат приделы посвященные им, которые обычно построенны в церковных центрах, где особо выделено почитание Пресв. Богородицы, как например, монастырь "Св. Екатерины" в Синае. (Muriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. p.148) Примеры изображения свв. Иоакима и Анны в монументальной росписи встречаются в мозаиках Осиоса Лукаса, в Софийском соборе в Киеве, в церкви "Успения Богородицы" в Никее и др. (см. Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. p.148)

В Никольском соборе изображения праведных богоотец Иоакима и Анны размещены в медальонах, фланкировавщих центральное пространство под хорами, которое вцелом посвящено ветхозаветной тематике, и их место является естественным переходом к общему объему собора. Таким образом, следуя за архитектурой собора, построена иконографическая идея о праведных богоотец, которые стоят на грани Ветхого завета и у входа в Новую благодатную эпоху царства Божия. Оба изображения естественным образом подсказывают о Рождестве Богоматери (композиция, которая всвязи с ограниченным пространством не представлена в иконографической программе собора).

ВЕРХНИЕ РЕГИСТРЫ СТЕН, ХОРЫ, СТОЛПЫ И ПОДПРУЖНИЕ АРКИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ОБЪЕМА СОБОРА

Люнеты над северной и южной дверями Никольского собора

БРАК В КАНЕ ГАЛИЛЕЙСКОЙ, ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ, ЧУДЕСА И ПРИТЧИ ИИСУСА ХРИСТА

Композиции в центральных люнетах, а именно храмовое пространство ограждающе с верхние сторон иконостаса, где верные приобщаются святых даров, подчинены литургической тематике, которая, является приоритетной и в программе Софии Киевской. Здесь представлены различные сюжеты, которые истолковываются как прообразы евхаристии, явленные в событиях Нового Завета и деяниях Христа. На южной и северной стенах соответственно расположены изображения "Тайной вечери", на которой Христос установил таинство Евхаристии, и "Брак в Кане Галилеийской", где совершенное Христом чудо претворения воды в вино истолковывалось как прообраз евхаристического претворения вина в кровь Христову. Вино, которое по словам блаж. Феофилакта -„вяжущее и веселящее“, в святоотеческом пониманием связывалось с причастием Святого Духа и предвосхищением Новой Жизни в Царстве Бога Отца. В святоотеческом истолковании - Брак в Кане Галилейской, как начало явления Иисуса Христа людям (Ин. 2:11), воспринимается как действенное подтверждение начала проповеди Спасителя, первые слова Которого были - „исполнися время, и приближися Царствие Божие“ (Мк. 1:15) По словам крупнейшего современного богослова В.Н. Лосского, отцы Церкви с глубокой древности сравнивали эсхатологическое Царство Божие с пиром, с брачным пиром (Мф. 22:1-14), „пиром веры“. „Трапеза исполнена: насладитеся вси; телец упитанный: никтоже да изыдет алчай; вси насладитеся пира веры: вси восприимите богатство благости. Никтоже да рыдает убожества, явися бо общее Царство.“- звучат слова св. Иоанна Златоустого в Пасхальной ночи. (см. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви, глава 12. Заключение. Пир Царствия)

В Никольском соборе, следуя за своим образцом, Софийским собором в Киеве, узко повествовательное содержание сюжета „Брак в Кане Галилейской“ преодолевается выделением в отдельную композицию, именно, действие претворения воды в вино. Как антитеза рядом находится композиция изображающая бесплодную

смоковницу (Мф.21:18-20), которая, по толкованием блаж Феофилакта Болгарского „означает синагогу иудейскую, которая имеет одни только листья, то есть видимую букву, но не имеет плода духовного“

Ниже „Бесплодной смоковницы“ и „Претворения вода в вино“ находятся две композиции, изображающие суть проповеди Иисуса Христа и путь приближения к Царству Божию. С запада композиция основана на евангелском повествовании о женщине, взятой в прелюбодеянии (Ин. 8:3-11), в котором Христос раскрывается "как пришедший не судить, а спасать" - по слову библеиста проф. А.П. Лопухина. Рядом, с востока изображена беседа Спасителя в доме с Марфой и Марией (Лк. 10:38-42). Где указано, что для спасения „нужно только одно, т.е. нужна такая же преданность Евангелию, какую показала Мария, забывшая обо всех хозяйственных делах, когда пред нею открылась возможность безвозбранно слушать учение Христово“ (А.П.Лопухин. Толковая Библия).

Нельзя не отметить, что сюжеты, подобранные с учетом того, что Никольский монастырь в своей современной истории является женским монастырем.

Если с Своим присутствием на браке в Кане Галилейской Иисус Христос положил начало Своего общественного служения, то конец был на Тайной вечери, где Спаситель завещал апостолам таинство Евхаристии. Следуя за этом, южный люнет расписан композицией „Тайной вечери“ в своем, так сказать, древнем варианте, упраздненным повествовательного содержания. Аналогичное решение является традиционном в монументальной живописи. Оно встречается в Киевском соборе Св.Софии - XI в., Мирожском монастыре - XII в., Боянская церков - XII в. и в ряде других памятников по всему миру. Такая же компоновка евангелского сюжета в древности была закономерностью и в книжной миниатюре, как, например, Евангелие из Трапезунда второй половины X в., находящееся в публичной библиотеке Петербурга [гр.21], которое в художественно-стилевом отношеним является одним из основных образцов росписи Никольского собора.

Ниже „Тайной вечери“, следуя за основной темой южного компартимента Никольского собора, изображены композиции, связанные с проявлением Божественной природы Иисуса Христа: „Исцеление расслабленного“(Мф. 9:2-7; Мк. 2:1-12), „Исцеление слепых“(Мф. 9:27-30), „Спасение ап. Петра в море“ (Мф. 14:22-

33), „Умножение хлебов“ (Мф. 14:14-21).

Иконографический пример изображения чудес и исцеления в древнем Церковном искусстве встречаются на Руси в повествовательном цикле росписи Преображенского храма в Мироже (12 в.), и мозаики собора в Монреале, Сицилия (1180-1190 гг.)

Евангелие рассматривает чудеса (букв. знамения (τ. σημειων)) Христа как знамения, удостоверяющие божественное Его достоинство и Его Мессианское призвание. В таком смысле и Апостол Павел писал о себе Коринфянам: "*признаки* (точнее - знамения) *апостола* (во мне) *оказались перед вами всяким терпением, знамениями, чудесами и силами*" (2 Кор. 12:12). На другом уровне, еще глубже в образе телесного исцеления воплощается вся идея о спасении и искуплении человека вцелом. В святоотеческом богословском предании христианское спасение мыслится именно в медицинской терминологии - спасение как исцеление, заболевшим грехопадением человеческой природой(см. Мацукас Н.М. Проблем зла. с.92). Действенное проявление благодатного естества Царства Божьего, где „несть болезнь, печаль и воздыхание“ (Молитва священника на заупокойной ектении в Литургии св. Иоанна Златоустого).Композиция „Умножение хлебов“ всвязи с „Тайной вечерею“ непосредственно направляет ум на слова Иисуса Христа „Я есмь хлеб жизни...Я хлеб живый, сшедший с небес; ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира.“ (Ин. 6:48-51)

ЗАПАДНАЯ СТЕНА, ЛЮНЕТ, СВОДЫ, ЛЕСТНИЦА

Евангельский цикл заканчивается на западной стене экклесиологической темой - композициями „Отослание апостолов на проповедь“, „Вселенские соборы“, „Собор святых гимнографов“, „Собор святых иконописцев“, и „Соборы преподобных мужей и жен“ и композиция "Хвалите имя Господне". Эти сцены вносят новую тему, показывая события, положившие основание Церкви Христовой. Располагавшиеся на сводах начальные сцены евангельского рассказа прообразуют жертвенную миссию Спасителя, подводят к событиям „страстей Христовых“, а сама жертва Христа, Его страдания, смерть и воскресение, показанные в „страстной“ части повествования, дают человеку обетование спасения,

путь которому осуществляется в лоне Церкви, основанной Иисусом Христом.

ОТОСЛАНИЕ АПОСТОЛОВ НА ПРОПОВЕДЬ

Богословское содержание композиции „Отослание апостолов на проповед", является прямым продолжением, или следствием Воскресения и Вознесения Господа Иисуса Христа. Непосредственным примером являются, некоторые древние изобра-жения, где сюжеты „Отослание апостолов" и „Вознесение Господне" существуют в рамках одной композиции, как например роспи-си в Кападокийском скальном храме Новой Токаллы - X в. (920 г.). Благодаря спецификой архитектуре Никольского собора становится возможным подчеркнуть связи обоих композиций. Здесь они расположены одна напротив другой, по протяжении центрального объема собора, соблюдая роль росписи православного храма, как один из основных принципов формообразующих сакральное пространство.(см. Лидов А.М. Иеротопия, с. 9-31)

ВСЕЛЕНСКИЕ СОБОРЫ

Изображения Вселенских соборов - символизирующие православную Церковь, существовали в монументалной живописи уже в доиконоборческое время. Цикл из шести вселенских соборов был написан в императорском дворце в Константинополе. Иконография сцен полностью сложилась к началу XII в. В центре на престоле изображается император, председательствующий на соборе. По сторонам сидят святые епископы. Ниже двумя групами стоят участники собора, еретики изображаются справа. Над сценами обычно помещаются тексты, содержащие сведения о соборе. В византийских храмах семь вселенских соборов изображаются в нартексах. Традиция размещения изображений Вселенских соборов в нартексах церквей получила широке распространение на Балканах, где вселенские соборы часто дополняются изображенным по той же схеме сербским собором. Семь Вселенских соборов изображены в церковь Троицы в Сопочанах (1265), ц. Благовещения в Градаце (1275), ц. св. Ахилия в Арилье (1295), ц. Богородицы Левишки в Призрене (1310-1313), ц. Пантократора в Дечанах (нет изображения Седмого Вселенского собора) (1350), ц. Димитрия в

Рече (1345), ц. Богоматери в Матейче (1356-1360), ц. Богоматери в Любосттыне (1405).

В русском искусстве самым ранним дошедшим изображением Вселенских соборов является цикл в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря (1502). В отличие от византийской традиции, соборы изображены не в нартексе, а в нижнем регистре росписи стен наоса (на южной, северной и западной стенах). Так же на стенах наоса расположены композиции в Успенском соборе Московского Кремля (на южной и северной стенах) (1642-1643), Софийском соборе Вологды (1686) и др. В конце XVII в. цикл Вселенских соборов помещают на папертях - Спасский собор Новоспасского монастыря в Москве. Отчасти смысловое значение этих образов раскрывает новгородская икона XVI в. "Премудрость созда себе дом" (ГТГ), в верхней части которой изображено символическое здание храма Премудрости в виде семи столпов или колон, отождествляемых с семью дарами Духа Святого, и опирающихся на них сводов, под которыми расположены Семь Вселенских соборов.

В Никольском соборе в Переславле изображены Первый и Седьмой Веленские соборы, соответно на южной и северной стороне центрального свода на хорах. Эти изображения являются естественным продолжением композиции "Отослание апостолов на проповедь", выражая этом апостольское приемство и вероучительное достойнство Православной церкви, которое в своей полноте реализовалось именно в соборах всей Вселенской церкви, на чем указывают изображения Первого и Седьмого Вселенского собора. На Первом Вселенском соборе состоявшимся 325 г. в Константинопольском пригороде-Никее, где утверждая полноту Божественной природы Иисуса Христа было раскрыто православное учение о Пресвятой Троице, об единосущии Отца и Сына и Святого Духа. А на Седьмом, созванным 787 г. в той же Никее, рассуждая об изобразимости Богочеловека, Церковь выразила учение о подлинной человеческой природе Сына Божия. Таким образом, композиции Первого и Седьмого вселенского собора находят свое место в контексте всей иконографской программы собора и конкретно с богословским содержанием Северной и Южной галерии Никольского собора.

Следуя за древнехристианским принципом, что Lex orandi est lex credendi, т.е. Закон хваления (богослужения) есть закон веры, в инверсивном виде, рядом с изображением Вселенских соборов, на стене под центральным люнетом закомпонованны „Собор святых

гимнографов“(с южной стороны), „Собор святых иконописцев“ (с северной стороны), и ниже них - „Соборы преподобных мужей и жен“. Компоновка преподобных в направление к западной части, является закономерностью в православных храмах византийского круга. Прямое соотношение изображения преподобных с композициями в люнете и сводах содержится в само название „преподобные“, т. е. совершенно подобные, уподобывшиеся в полной мере Первообразу - Христу. Здесь изображения преподобных мужей и жен, являются как знаки, символы, деятельно воплотившие в мире то же самое учение и образ жизни, которое Господь Иисус Христос оставил апостолам, а апостолы же святым отцам церкви, образуя таким образом некую непрерывную цепь о преображении жизни, мира в свете Евангельского учения. По слова о. Ал. Шмемана: „Ибо христианство — не система „идеи" и, уж во всяком случае, не идеология. Оно есть *опыт,* и свидетельство об этом опыте, непрестанно подаваемом Церковью. Этот опыт — „о том, что было от начала, что мы слышали, что видели своими очами, что рассматривали и что осязали руки наши, о Слове жизни (ибо жизнь явилась, и мы *видели* и *свидетельствуем,* и возвещаем вам сию вечную жизнь, которая была у Отца и явилась нам), о том, что мы видели и слышали, возвещаем вам, чтобы и вы имели общение с нами; а наше общение — с Отцем, и Сыном Его, Иисусом Христом. И сие пишем вам, чтобы радость ваша была совершена..." (1 Ин. 1,1-4)“ (Шмеман А. За жизнь мира, с. 31).

СВЯТЫЕ ЖЕНЫ

Нельзя не указать на хорах, как на самое естественое место, где можно развернуть екклесиологическую тему. Потому что, именно там собираюся во время богослужения множество насельниц Никольского монастыря, составляющих монастырский хор. А пространство Православного храма, по словам виднейшего иследователя византийской культурой Отто Демуса, своим замыслом, архитектурой и убранством "позволяет зрителю, почувствовать себя очевидцем священных событий и собеседником святых. Он не отрезан от них, но физически включен в состав огромного образа-храм и, окруженный сонмом святых, участвует в событиях, которые лицезреет." (Демус О. Мозаики византийских храмов) Следуя за этим на оба конца западной стены размещены ростовые фигуры святых жен, соответно с северной святые мученицы девицы,особо

чтимые на Руси: вмц. Екатерина Александрийская (память 24/7 Ноябрь), вмц. Варвара Илиопольская (4/17 Декабрь), мц. Ирина Аквилейская (16/29 Април) и прпмц. Параскева Римская (26/8 Юли).

В люнете, сохраняя связь с Ветхозаветным периодом Церкви закомпонованы в медальонах праведные Есфирь и Иудифь, как пример и первообраз самоотверженого служения народу Божию со стороны женского начала.

С южного конца изображения святых жен мироносиц: Марфы и Марии Вифанских, сестёр праведного Лазаря (медальоны в люнете), ниже в ростовых фигурах св. Мария-Магдалина, Мария Клеопова, Иоанна и Саломия. По словам свят. Серафима (Чичагова) - "Святая Церковь Христова ублажает память всех святых, но особенно дороги христианам эти жены-мироносицы, счастливые спутницы Христовы, которые служили Учителю не только своим достоянием, но и трудами рук своих, преданные Ему всем сердцем, страдавшие вместе с Господом, окружавшие Его не только во время путешествий, но и на крестном пути, на Голгофе, у самого Креста. Воспоминания о их самоотвержении, подвигах, о их несравненной и нежной любви ко Христу наполняют сердца верующих людей тою же любовию ко Господу и стремлением служить Ему до самой смерти!"(http://www.pravoslavie.ru/put/1868.htm,(03.06. 2011) Православная Церковь - чтит память св. жен мироносиц в Неделю третью по Пасхе.

ЛЕСТНИЦА

Храмовое пространство занятое лестницей, поднимающейся на хоры иконографически закомпоновано сообразно своей архитектурной специфики и функциональным предназначением. Южная сторона по ходу лестницы к хорам занимается ветхозаветной композицией «Лествица Иакова», выше в южном люнете «Благословение Романа Сладкопевца», в восточном люнете «Вознесение прор. Илии на колеснице», и на столпе к хорам последовательно изображены прп. Иоанн Кукузель, прп. Паисий Величковский и прп. Иоанн Лествичник.

ЛЕСТВИЦА ИАКОВА

Композиция "Лествица Иакова" основанна на Библейском тексте книги Бытия, глава 28, стихи 11-17. Это один из часто изображаемых ветхозаветхых сюжетов, как в росписи Св. Софии в Охриде (XI в.), церкви в Атенском Сионе (XII в.), церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (ранный XIV в.) и др. В связи с общей иконографской программой Никольского собора, кроме, так сказать, практического, утилитарного значения, как избражение внешне сходное с местом, где оно написано, композиция "Лествица Иакова" содержит в себе и более глубокий смысл. По толкованию проф. А.П.Лопухина: "во 1) Лестница от земли до неба, понимается как выражение тесной связи земли с небом: утешительная для человека истина, что он не предоставлен на земле одним мировым силам, но имеет доступ на небо и помощь оттуда! И во 2) Ангелы, которые восходят и нисходят по лестнице, т.е. возносят мольбы, мысли, попечения и проч. человека к Богу, с другой стороны низводят на человека разные виды милости Божьей (Толковая Библия). А еще издревле в святоотеческой писменности лестница, которую видел во сне Иаков, воспринималась как прообраз Богоматери, к Которой церковный народ обращается словами - "Радуйся, лествице небесная, еюже снииде Бог: радуйся, мосте, преводяй сущих от земли на небо" (Акафист, икос 2-ой)

ВОЗНЕСЕНИЕ ПРОР. ИЛИИ НА КОЛЕСНИЦЕ

Композиция "Вознесение прор. Илии на колеснице" размещена, следуя за спецификой самой архитектуры, не забывая о том, что прор. Илия является первообразом и подвижнической, и монашеской жизни. В поствизантийском искусстве встречаются изображения, где пророка изображали с четкам в руках, пребывая в умной молитве. (см. Традиго А. Иконы Православной Церкви. Образы. Сюжеты. Символы, с.81-83)

Аналогичная композиция встречается в росписи северозападного придела кафоликона Осиоса Лукаса 11 в.где изображение вознесения Илии толкуется, как образ воскресения души (см. Chatzidakis N. Hosios Loukas. Mosaics-wall paintings, p.62). Но учитывая весь иконографический контекст, и конкретнее то, что "Вознесение Илии на колеснице" написано рядом с "Распятием Христовым" и напротив, композиции "Преображение Господне", то, скорее всего,

ветхозаветная композиция носит предобразовательный характер к евангельскому повествованию. Например, у св. Григория Паламы в связи с чисто внешним, композиционном сходством, это "очевидный прообраз бывшего впоследствии Вознесения Христа на небо" (Омилии, т.2. Увещательная к посту(Омилия VI)). Но еще глубже - изображение восходящего Илии в святоотеческой традиции воспринимается как символ екстатического восхождения, вследствие озарения подвижника нетварным светом. "Увидя его ("нетварный свет" в ск. м.) - говорит прп. Симеон Новый Богослов — душа вся, всецело исступает из себя (εξισταται), вся поражается, <...> в этом она и пребывает, как бы восхищаемая на небо и вынуждаемая там быть и постигать его непостижимость» (Василий Кривошеин. Преподобный Симеон Новый Богослов, с.380). Но причастие к Божественной жизни не является "заслуженный дар" одинокому подвижнику, созерцание нетварного света возможно только в Церкви и соотносительно к остальным людям. "Если опыт Преображения — пишет Пергамский митрополит Иоанн Зизиулас - должен быть связан с опытом Креста – этого по праву требует само библейское повествование, - то последствием этого связывания будет то, что подвижничество не есть некий индивидуальный опыт, но участие в страдании целого мира, как и то, что не существует иного способа увидеть нетварный свет, кроме как переносить страдания за других и с другими. Это бы сделало соучастие в опыте Преображения Христова делом соучастия в страдании Христовом, в Его нисхождении во ад, в место смерти"(Зизиулас И. Богословие святого Силуана Афонского)

Иконографическое решение всех композиций северозападного придела кафоликона Осиоса Лукаса - успешный опыт средствами художественого языка раскрыть суть „внутренного человека“, невыразимый словами святоотеческий опыт мистического восхождения к Божественной жизни. Такая смысловая нагрузка применима и к изображению прор. Илии в Никольском соборе, это подкреплено остальными изображениями святых на столпе возле лестницы.

ПРЕПОДОБНЫЙ ИОАНН КУКУЗЕЛЬ

Смотря на пространство хоров как на место, где поется; на подступах к хорам изображен преп. Иоанн Кукузель Афонский (память 1/14 Октябрь), – виднейший византийский певец, музыколог,

исихаст и подвижник - XIV-того века, почитаемый как особый покровитель церковных певчих.

ПРЕПОДОБНЫЙ ПАИСИЙ ВЕЛИЧКОВСКИЙ (НЯМЕЦКИЙ)

Выше Иоанна Кукузеля, как бы напоминая, что богоугодное хваление обязательно сопровождено сердечной молитвой, закомпоновано изображение преп. Паисия Величковского (память 15/28 Ноябрь) – возродителя старчества и созерцательного образа монашеского жизни в конце 18 в.на Руси и Балканах вцелом. Ему принадлежат слова: „Умно-сердечная молитва – для преуспевающих, для средных – пение, то есть обычные церковные песнопения, для новоначальных – послушание и труд“. Если преподобной будеть изображен с свитком в руках, уместно поместить процитированый текст на свитке.

ПРЕПОДОБНЫЙ ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК

А еще выше размещено изображение прп. Иоанна Лествичника (30/15 Априль), как символа достижения обетованного конца, после исполненой аскетическими подвигами христианской жизни. Им была написана знаменитая „Лествица добродетелй“, где он раскрыл 30 ступеней восхождения к духовному совершенству. Цель этого творения – показать, что дело спасения требует от человека самоотвержения и усиленных подвигов. Ступени „Лествицы“ - это путь человека к совершенству, которое постепенно, а не вдруг можеть быть достигаемо, да бы он мог приблизиться к царству Небесному.

БЛАГОСЛОВЕНИЕ РОМАНА СЛАДКОПЕВЦА

В люнете, увенчавающему подступ к хорам изображена композиция „Благословение Романа Сладкопевца“. Преподобный Роман просиял в середине 6 в. (1/14 Октябрь), проходя через горнило скорби и унижения он удостоился от Богоматери, редким поэтическим даром и непревзойденный по своей красоте певчим талантом. Преп. Роман является вероятным автором Акафиста Богоматери и множества церковных гимнов, к сожалению сохра-

нившихся только частично сейчас. Композиция „Благословение Романа“ встречается в Менологии имп. Василия II gr.1613, Константинополь, около 985 г. Библиотека Ватикана, Рим.

СОТВОРЕНИЕ МИРА, ЧЕЛОВЕКА, ГРЕХОПАДЕНИЕ, ВЕЛИКИЙ ПОТОП

Участок северной стены, находящийся возле лестницы занят композициями о сотворении мира, сотворении человека и грехопадением человека.

1. Начало. Творение неба и земли (Быт.1:1-2).
В люнете представлена полуфигура благословляющего обеими руками Господа-Логоса в сегменте небес над водами, в которых изображена маска Океана, и бесконечное множество ангелов - олицетворение небесного мира. Композиция, в основном, заимствована из мозаик собора в Монреале. 1180-1189 гг.

2.Первый день Творения. Разделение света от тьмы (Быт. 1:3-5).
Благословляющая десница Логоса в небесном сегменте. Схематичное изображение сферы в виде диска, разделеной на половина светлой и темной частей, как изображение света и тьмы. Композиция, заимствована из некоторых романских иллюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS 17738. см. Cohen A.S.)

3.Второй день Творения. Создание небесной тверди и разделение вод (Быт. 1:6-8).
Благословляющая десница Господа в небесном сегменте. Схематичное изображение сферы в виде диска, разделенной изнутри в форме греч. буквы - Y. Композиция заимствована из мозаик Палатинской Капеллы (1154-1166).

4. Третый день Творения. Создание растении (Быт. 1:9-13).
Благословляющая десница Господа в небесном сегменте. Схематичное изображение сферы в виде диска, внутри которого изображены горки с деревями и злаками. Композиция заимствована из некоторых романских илюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS 17738.

см. Cohen A.S.)

5.Четвертый день Творения. Создание небесных тел (Быт. 1:14-19).

Схематичное изображение сферы в виде диска, внутри поясное изображение Господа, дежащаго в руках небесные светила. Композиция заимствована из некоторых романских илюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS 17738. см. Cohen A.S.)

6. Пятый день Творения. Создание рыб и птиц (Быт. 1:20-23).

Вверху небесный сегмент, внутри поясное изображение Логоса, благословляющего множество птиц и рыб в море, изображенны в нижней части композиции.Композиция заимствована из некоторых романских илюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS 17738. см. Cohen A.S.)

7.Шестой день Творения. Создание зверей.(Быт. 1:24-25).

Вверху небесный сегмент, внутри поясное изображение Логоса, благословляющего множество животных изображенны в нижней части композиции.Композиция заимствована из некоторых романских илюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS 17738. см. Cohen A.S.)

8. Сотворение человека. Адам нарицает имена животных. Искушение Евы. Осуждение Господом прародителей и проклятие змея. Изгнание из Рая. (Быт. 1:25-26; 3:1-24)

Сложная композиция, составленная из несколько сюжетов: а/Адам лежа перед благословляющим Господом-Логосом, находится в иступление из его ребра происходит Ева. б/В середине композиции седящий Адам благословляющим жестом смотрит на множество животных. в/С крайней части композиции стоит Ева справа от дерева, который обвил змей. г/Ниже Господь протягивает руку в сторону прародителей, которые стоят рядом, прикрывшись фиговыми листами. Фон - цветущие деревья; внизу ползет змей. д/ Врата Рая, охраняемые серафимом, впереди Адам и Ева, идущие рядом в одеждах из шкур, за ними Ангел, обнявший их своими крылами- указание Божественый Промысл. Композиции, составленные из мозаик соответственно: мозики собора в Монреале, Капелла Палатина и из некоторых романских илюстрированных рукописей XI-XII вв. (например Floreffe Bible, London: British Library. Add. MS

17738. см. Cohen A.S.) (Подр. см. Евсеева Л.М. Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии., сс. 277-298)

9. Великий Потоп(Быт. гл. 6-8)

В начале лестницы изображены в росте праотец Ной, держа в руках уменьшенную модель ковчега и рядом с фигурой Ноя, композиция „Ковчег в волнах потопа“. Композиция заимствованая из мозаики собора в Монреале.

Включение ветхозаветных композиций о Сотворении мира и человека, Грехопадение и Великий Потоп, в художественную декорацию Никольского собора, построено на нескольких основних аргу-ментов, на которых покоится вся иконографическая программа православных храмов и соответственно программа росписей Никольского собора. Понимаются - архитектурные особенности данного собора в богословском контексте православного храма, как икона мира, и конкретное развитие программы росписи Переславского храма в литургическом и христологическом направлении.

С развитием храмовой архитектуры разрабатывается богословская концепция храма, определившая комплекс его символических значений. Христианская древность, начиная с творений Оригена, Евсевия Памфила, Василия Великого сравнивала мироздание с храмом, а храм (у Оригена — церковь) с мирозданием. Византийская богословская мысль восприняла и доразвила эту идею. Согласно воззрениям Максима Исповедника (ок. 580 - 662), здание церкви представляет собой "образ и подобие Божье", "образ мира, состоящего из существ видимых и невидимых", "образ чувственного мира в отдельности", "символический образ человека" и "подобие души, рассматриваемой в самой себе" (Мистагогия). Позднее Герман, патриарх Константинопольский, развивает этот символический ряд и говорит о том, что "церковь есть земное небо, в котором живет и пребывает пренебесный Бог. Она служит напоминанием распятия, и погребения, и воскресеня Христова... Иначе, церковь есть Божественный дом, где совершается таинственное животворящее жертвоприношение...". Среди многообразия толкований особенно важна идея храма как микрокосма, объединяющего небесную и земную сферы. В этом уподоблении содержится оправдание архитектоники храма - купола, покрывающего прямоугольное основание. Эти формы соответствовали предста-

влениям об устройстве Земли и Вселенной: "земля же убо есть вся четвероугольна", - писал Косьма Индикоплов (6 в.) в своей "Христианской топографии". Небо же покрывает землю подобно куполу: не случайно поэтому в древнерусском переводе пророчеств Исайи говорится, что поставил Бог "небо яко же комару“, т.е. свод.

Опыт художественного воплощения сюжета из книги Бытия в монументальном искусстве знаком древнему миру.Так, уже во фресках синагоги Дура Европос (Сирия, начало III в.), несмотря на их иератический стиль с господством фронтальности мы видим расположенные в четыре ряда сцены ветхозаветной истории, вплоть до всемирного потопа, а в росписи христианской капеллы — эпизоды от сотворения человека до истории Давида. На римскую почву развитый библейский цикл сразу процветает, например, в корабле Санта-Мария Маджоре (первая половина V в.), восходящий к IVв. и отмеченный еще античными реминисценциями. Но, византийская иконография Первой библейской книги развивалась преимущественно в книжной миниатюре, а также в прикладном искусстве. Сохранилось несколько богато иллюминированных рукописей византийских Октатевхов XI-XII вв. с последовательными илюстрациями Дней творения, начальной истории человечества и событий библейской истории, и многочисленные произведения резьбы по кости со сценами Сотворения мира. Между тем, византийская иконография Сотворения мира находит отражение в западноевропейских монументальных стенописных ансамблях. Мозайки Палатинской капеллы в Палермо и собора в Монреале сочетают западную программу и византийскую иконографию. Единственным примером обращения к книге Бытия в росписи византийского храма являются фрески параклиссиона Св. Димитрия церкви Христа Пантократора в Дечанах (1345-1348). Обращение к циклу Бытия в этом ансамбле, по мнению исследователей, объясняется христологической направленностью программы росписи Дечан. В поствизантийское искусство отношение к этой теме изменилось. Циклы Бытия встречаются в росписях Афона, Молдавии и Буковины, в Сербии (нартексе Печской патриархии 1561-1565). В этих росписях место бытийных сцен, связанно с литургическим содержанием росписей, ориентированное на Постную Триодь.В русском искусстве изображения на темы книги Бытия известны с XI в., но обширные живописные библейские циклы появляются с середины - второй половины 16 в. Эти темы возникают одновременно во всех видах изобразительного искусства: в книжной миниатюре, иконах, стенописях и лицевом шитье.(см. Квиливидзе

Н.В. Сотворение мира и история Адама и Евы в росписи Успенского собора Свияжского монастыря, с.344)

Включение в систему декорации наоса пласта ветхозаветной тематики расширяет представление о мистическом пространстве храма, к литургическому толкованию прибавляется и условно историческое, поскольку храм уподобляется Вселенной, его границы расширяются и в пространственном, и во временном отношении - от Сотворения мира до Второго Пришествия. Иконография цикла Бытия и расположение композиций в пространстве храма создают художественную структуру, в которой смысл Творения мира раскрывается через спасительную миссию Христа. Тема Творения сопоставляется с темой Искупления, история ветхим Адамом, изгнанным из Рая - с историей воплощения Христа, Новым Адамом, искупившим грех прародителя своею жертвой. Такая типологическая связь проведена уже в посланиях ап. Павла (1 Кор. 15:45; Рим. 5:12; Кол. 1:15), в ранней экзегетике сирийских отцов и в первых "Шестодневах" Василия Великого и интерпретирующего его Амвросия Медиоланского. (см. Муратова К.М. "Адамъ нарицаетъ имена зверемъ", с.582)

О целенаправленное христологическое толкование композициях с сюжетами из Книги Бытия расположенные на северной стене, своеобразным ключом является компоновка крестчатого свода, находящиися рядом с ветхозаветные композиции. В этом своде размещены медальоны с изображениями праотцев Адама и Евы и их сыновей Авеля и Сифа. Тема параллельная с темей композиции праотцев Иисуса Христа в мозайках купола монастыря Хора-Кахрие Джами в Константинополе (XIV в.).

ХОРОΣ - ХВАЛИТЕ ГОСПОДА С НЕБЕС.

В непосредственую смысловую связь со "Сотворение мира и человека" в лестничное пространство рядом с ней, но уже на западном стене, находится композиция "Хвалите имя Господне". Большая сложная композиция, изображающая танец или хоровод (χορος) и прямо илюстрирующая 148-й псалом. На более глубоком уровне, она разкрывает древнее видение о церковь как модель Вселенной. Восприятие церкви, отраженное в ранневизантийских текстах, было тесно связано с идеей Космоса. Считалось, что, смотря на церковь, человек мог подняться до "великой сферы самых небес". Пространство и зритель взаимопроникали и ста-

новились единым целым, в котором все вращалось подобно χορος. Это не только показывает, как в византийской культуре сливались пространство и движение, но и объясняет, как пространство переживалось. Сакральное пространство и зритель были неотделимы друг от друга: они образовывали хор (в нашем случае в изображением хоровода). Таким образом, в сфере литургического опыта совершаемые движения (χορος), сам верующий и создаваемое при этом сакральное пространство (χωρος) были внутренне связаны, и разделить их на отдельные независимые абстрактные сущности или понятия невозможно. Конечным результатом такого опыта была живая сфера сопричастности и соединения с Божественным, персонифицированное пространство, совпадающее и с личностью воспринимающего, и с Божеством - можно сказать, акт онтологической неразрывности бытия и становления. Сакральное пространство в Византии было пространством присутствия и бытования, скорее глаголом, чем существительным, и поэтому способом воплощения сакрального пространства был танец, χορος. (Isar N. Chorography (χωρα, χορος) - a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium, pp.82-85) Аналог Никольской композиции "Хвалите имя Господне" ввиду хоровода встречается в лестничном росписе Софийского собора в Киеве (XI в.).

ИЗОБРАЖЕНИЯ СВЯТЫХ В ОБЩЕМ ОБЪЕМЕ СОБОРА

В структуре распределения святых прочитывается определенная иерархическая схема, опирающаяся на принципы, которым подчиняется вся византийская церковная организация. Согласно учению Дионисия Ареопагита, церковная иерархия соответствует иерархии небесной, являясь её отражением и продолжением. Св. Иоанн Дамаскин в "Точном изложении православной веры", формулирует христианское учение о поклонении святым следующим образом: "Будем воздвигать им памятники и видимые изображения, через подражание их добродетелям - сами сделаемся одушевлёнными памятниками и изображениями." (Книга 4, гл. 15) Далее автор излагает иерархию святых. На первом месте стоит Богородица, за ней следует Иоанн Креститель, затем апостолы, мученики, святые отцы, монахи и т.д., образуя так называемый чин святых. Патриарх Герман Константинопольский в своем "Сказании

о церкви и рассмотрении таинств" снова синтезирует иерархическую структуру Церкви: "...в патриархах - её прообраз, у пророков - о ней предсказание, в апостолах - её основание, в иереях - её украшение, в мучениках - её исполнение". (Пенкова Б. Образ святости, с.133)

При подборе и размещении святых в иконографической программе Никольского собора сказались несколько факторов как определющие:1/ Определенная иерархическая схема чинов святых Православной Церкви. 2/ Конкретная богословская и художественно-стилистическая направленность иконографической программы собора. 3/ Особое благодатное присутствие определенных святых, благодаря наличию их св. мощей в храме. 4/ Местные традиции. 5/ Предпочтения заказчика. 6/ Литургическая практика, и не на последнем месте решение Освященного Архиерейского собора РПЦ, состоявшегося 2-4 февраля 2011 г. при Храме Христа Спасителя в Москве - "О мерах по сохранению памяти новомучеников, исповедников и всех невинно от богоборцев в годы гонении пострадавших". (ЖМП, с. 45-46)

Сообразно выше указанной структуры чинов святых в архитектурном ансамбле православного храма видна следующая генеральная схема: в алтаре изображаются святительские чины, в общем объеме храма - мученики, пострадавшие за исповедание веры и в западной части храма изображаются чины преподобных - монахов и монахинь. Особое место в росписи занимают царственные особы, как носители особого служения благословенным миропомазанием Церковью. Иерархическая структура росписи находит отражение и свое логическое завершение в верхних второстепенных зонах декорации. Здесь значительное место отведено изображениям ангелов. Их полуфигуры, облачены в лоратные одежды, в руках они держат жезлы и державы с процветшими крестами, которые символизируют их принадлежность к воинству и свите Небесного Царя. (Подр. см. Пенкова Б., Демус О., Бобров Ю.Г.)

МУЧЕНИКИ

Мученики – самый древний и самый многочисленный чин христианских святых, прославляемых церковью за мученическую смерть во имя веры. По характеру своей деятельности они делятся

на несколько групп, главные из которых – святые воины и святые целители.

Изображения на сводах подпружных арок собора.
НОВОМУЧЕННИКИ РОССИЙСКИЕ

Композиция, имееющая основание с глубокой древности, являющаяся закономерностью во всех иконографических программах византийских и древнерусских храмов, особенно выражена в иконографии основного образца Никольского собора - Софииский собор в Киеве, где в сводах центральных подпружных арок изображены Сорок мучеников Севастийских. В этом расположении выражена тема единства двух Церквей. Как в Апокалипсисе Иоанну Богослову открывается устройство основания небесного жертвенника, где он видит души праведников, убитих за слово Божие (Откр. 6:9), так и здесь символический образ небесной Церкви, увенчанный фигурой Пантократора и евангелистов в куполе, буквально опирается на здание земной Церкви, которое построено и укрепленно кровью христианских мучеников, как бы на некие живые камни (см. 1 Петр. 2:5), что олицетворяется их расположением на подпружных арках, являющихся основой купольной конструкции. (ИРИ, с.37)

ВЕТХОЗАВЕТНЫЕ ПРОРОКИ

В больших храмах, в простенках между окнами, как правило, располагались фигуры ветхозаветных пророков, либо фигуры апостолов, которые составляли нижний ярус изображенный в барабане. В Никольском соборе за неимением места в междуоконном пространстве, некоторые ветхозаветные пророки размещены в два от сводов центральных подпружных арок (восточная и западная).

Изображения на центральных столпах собора

.

Непосредственная связь между изображениями ветхозаветных пророков, на сводах арок, евангелистов в четверике, что под куполом и апостолов расположенных на верхнем ярусе центральных

столпов, выявляет т.наз. „киригму“ (κηρυγμα, το - см. Lampe G.W.H., pp.751-752): возглашение нового факта, весть о Спасителе, принесшим избавление и мир, (см. Шмеман А. Исторический пут православия) посредством избранные пратенники. Сначало в Ветхом Завете, через слова пророков, потом через проповедь апостолов и далее миссионерское служение всей Христовой Церкви. "Богословие миссии - это всегда плод всецелого бытия Церкви, а вовсе не область специализации тех, кто получил особое миссионерское призвание." - пишет протопр. Ал. Шмеман (см. Шмеман А. Миссионерский императив) Следуя за идеей подсказанной в выборе изображения апп. Андрея и Симона Кананита, находящихся на верхнем уровне центральных столпов, на нижнем регистре этих столпов изображенны русские святители и миссионеры, как приемники святых апостолов, которые вели апостольскую деятельность среди чужих, неправославных народов, а именно - на северном столпе, еп. Николая Японского (3/16 Февруарий), еп. Стефана Пермского (26/9 Апрель), преп. Германа Аляскинского (27/9 Июль), и на южном столпе, еп. Иннокентия Московского (31/13 Март), еп. Иоанна Тобольского (10/23 Июнь), еп. Иоанна Сан-Францисского(Шанхайского) (19/1 Май).

Иконографическая программа остальных секторов центрального пространства собора, составлена преимущественно из святых, чьими св. мощами богат Никольский собор. В этом случае конкретная иконографическая схема, является строго традиционна.

На центральных столпах, глядя на восток, к алтарю размещены изображения св. иерархов и священнослужителей - на южном и северном соответственно: св. Климент папа Римский (25/8 Ноябрь), свт. Игнатий Ростовский (28/10 Май), ниже свщмчк. Василий Амасийский (26/9 Апрель) и свщмчк. Василий Анкирский (22/4 Март). В нижнем регистре, следуя за местной традицией размещены изображения прп. Евстолии Константинопольской (память 9/22 Ноябрь) и равноап. Нины Просветительницы Грузии (14/27 Январь).

На южном столпе, глядя на запад изображены св. воины - вмчк. Меркурий Кесарийский (24/7 Декабрь), мчк. Евстратий Севастийский и мчк. Орест Севастийский (оба 13/26 Декабря). Здесь соблюдена иерархия размещения, сообразно воинской чести, на верхных регистрах военачальники и след за ними изображения и группы "малых" воинов.(см. Пенкова Б. Образ святости с.139-140)

По тому же принципу построена и иконографическая схема на

столпах южной стены, там изображения вмч. Георгия Победоносца (23/6 Апрель), вмч. Феодора Стратилата (8/21 Февраль), князя Феодора Смоленского (19/2 Сентябрь) и первомц. Феклы Иконийской (24/7 Октябрь).

На столпе напротив них размещены соответственно - мч. Агафоник Никомидийский (22/4 Август), мученики Константина и Давида Смоленских (19/2 Сентябрь)-отроков, чьй изображения находятся напротив изображния их отца князя Феодора Смоленского. Конечно, собрание святых из рода Смоленских в этом месте обусловлено, наличием рядом с ними ракой с св. мощами князя Андрея Смоленского в Никольском соборе.

На столпе северной стены собора находятся изображения, построенные по выше указанным принципам - вмч. Димитрия Солунского (26/8 Октябрь), вмч. Феодора Тирона (17/1 Февраль), князя Василия Ярославского (3/16 Июль) и Феодора Киевского первомученика Российского (12/25 Июль).

С западной стороны центрального столпа, преимущественно изображенны св. жены - соответственно св. Емилия Кесарийская (память 1/14 Январь) - удивительный пример христианского чадородия. Она воспитала десятерых детей, пять из которых Православной церковью причислены к лику святых: св. Василия Великого, св. Григория Нисского, св. Петра, преп. Макрины и праведную Феозву-диакониссу. Ниже изображена вмц. Марина Антиохийская (17/30 Июль) и мц. Христина Кесарийская (6/19 Февраль), чьи св. мощи находятся в Корсунском кресте-мощевике.

Соблюдая некую местную традицию на стороне с северной стены центрального столпа размещены изображения: мц. Евникии Сирийской (28/10 Октябрь), мц. Анфисы Римской (8/21 Декабрь) и мц. Тавифы Иоппийской (25/7 Октябрь).

Аналог близкого иконографического решения, где наблюдается прямая "соотнесеннность монашеского цикла с конкретными монахинями монастыря - как в колективном смысле, так и в форме персонального патронажа.", встречается в росписи Спасской церкви Евфросиньева монастыря 1161 г. в Плоцке и в северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря 1130 г. Новгроде. В Полоцке, например, на западных восмигранных столпах под хорами скорее всего были расположены изображения преподобных жен, которые "воочию являют собой собирательный образ небесного покровительства всех насельниц Ефросиньева монастыря, подобно тому, как ряд преподобных отцов в башне Георгиевского собора олицетворяет небесное покровительство

братии Юрьева монастыря" - пишет В.Д. Сарабьянов. (Сарабьянов В.Д. Образ монашества в древнерусском искусстве XI - середины XII столетия, с.180)

ЦАРСТВЕННЫЕ ПРАВИТЕЛИ

Пространства (люнеты и места возле окна) северной и южной стен Никольского собора, находящиеся под малыми куполами, посвящены святым православным царям, которые занимают особое место среди сонма прочих святых. "Император причисляется к лику святых именно как император, как богопомазанный возглавитель христианской империи. Но святость эта не того же порядка, что святость личная или монашеская. Святость личная <...> достижима и мыслится только в уходе от мира. Но у мира остается великая религиозная задача, великая цель и подвиг - сохранить в первой чистоте "бесценный бисер" истинной веры, догматическую "акривию (ακριβεια)". Император и есть прежде всего символ и носитель этой православной миссии Империи. Это не означает, что к нему как к человеку неприменимы нравственные требования христианства, - но здесь возможно снисхождение и компромисс" - пишет протопрез. Ал. Шмеман (Шмеман А. Догматический союз, с. 113-114.)

Начиная с апостольских времен Церковь осознает себя, "единственной законной наследницей Ветхого Завета, Новым Израилем Нового Завета"(Шмеман Исторический путь православия). Теперь все христиане, выходя за границы отдельного этноса, воспринимаются как народ избранный, который "некогда не народ, а ныне народ Божий" (см. 1 Петр. 2:10) Следуя за этим, особенно после радикальной перемены в церковно-государственных отношениях во время импер. Константина, образ ветхозаветного правителя отражается на лицо христианского владыки- царя. "Такие избранные Богом вожди, как Моисей, судьи Израиля, или, особенно цари и царь-священник Мельхиседек логично стали предшественниками государя "увенчанного Христом", поставленного во главе Империи, и нового избранного народа, христиан." - пишет известный византинист А. Грабарь.(Грабарь А. Император в византийском искусстве с.112)

Первообразами всех последующих христианских правителей, являются святые равноап. Константин и Елена, а согласно традиционной для византийского искусства иконографической схеме,

они изображаются в непосредственной связи с Голгофским Христовым Крестом. И поскольку тема Креста Господня особенно важна для Ни-кольской обители, в художественой декорации собора выделяется значительное место канонизированных царственных правителей. Ростовые фигуры православных царей вместе с медальонами в люнетах задуманы, как цельное композиционное решение, объединено определенной темой.

На южной стене со стороны Корсунского и Годеновского крестов изображены св. равноап. имп. Константин и Елена (21/3 Май), а на нижнем регистре св. страстотерпцы имп. Николай II и Александра (4/17 Июль). Ведущая идея была в лицах святых царей - первых и последных православных императоров, представить образ "именно государя - поборника веры, "главу учения" Церкви, вдохновляемого Богом".(Грабарь А. Император в византийском искусстве, с.110)

Христос Халкитис

В южном люнете избражены три медальона, в середине-поясное изображение Иисуса Христа, в иконографии "Христос-Халкитис", и чуть ниже два медальона с деисусными изображениями св. архангелов Михаила и Гавриила, в лоратных одеждах, с жезлами и державами в руках, символизирующих их принадлежность к воинству и свиту Небесного Царя, Кому-то они предстоят.

Особенность данного сюжета Иисуса Христа, является крещатый нимб Христа, который не имеет самостоятельного абриса, а заполняет все пространство медальона. Иными словами, круг медальона и нимба становится одним целым. Подобна интерпретация изображения Христа, известная по многим памятникам византийской иконографии (напр. в Софииском соборе в Киеве) и восходящая, вероятнее всего, к одному из прославленных константинопольских образов Христа Халкитиса. Изображение Христа Халкитиса, скорее всего, находилось над двери императорского дворца в Константинополе, являясь символом правящего василевса и в то же время своеобразным "щитом веры", который обеспечивает победу и надежную защиту верующим (Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С.История древнерусской живописи, с.35)

Византийские мыслители находили божественный характер императорской власти в образе царского служения Сына Божьего.

Димитрий Кидонис пишет: «Сущность императорской власти точно определена через царскую природу Сына Божьего. Он (Сын Божий) неоспоримо единствен. К этой единственности принадлежат некоторые избранные личности, получая отражение и передавая его множеству одновременно в единственности и множественности». (Божилов И. Византийският василевс, с.9) Здесь раскрывается ключевая фигура василевса как посредника между Богом и людьми. Византийский император представляет Бога пред своими подданными, и подданных своих пред Богом. Поэтому в православном понимании - служение богопомазанного Царя имеет прежде всего жертвенной характер, которой основан на евангельских словах Спасителя - "Болий же в вас, да будет вам слуга" (Матф. 23:11), и "Пастырь добрый душу свою полагает за овцы"(Ин. 10:11). Таким образом иконографическое решение в южном подкупольном пространстве Никольского собора, выходит за рамки конкретно изображаемых фигур, раскрывая художественным языком идею царского служения в Православном мировоззрении.

Точно напротив, на северной стене выявлена тема "Православное царство на Руси". В центральном медальоне северного люнета изображена Владимирская Богоматерь, в медальонах ниже - в молитвеной позе св. благоверные князья Борис и Глеб (память 24/6 Июль), а в нижних регистрах соответственно в ростовых изображениях закомпонованы св. равноап. князья Владимир и Ольга (15/28 Июль), и великие князья Александр Невский (23/6 Ноябрь) и Дмитрий Донской (19/1 Май), рядом с ними на столпе находятся изображения преп. княгини Ефросинии Московской (7/20 Июль)-благоверной супруги князя Дмитрия, св. Мария Ясына, и преп. Ефросиния Полоцкая (23/5 Май). Множество из этих святых связаны неким образом с Переславлем-Залесским: великий князь Александр Невский, является уроженец города, св. Мария Ясына - бабушка св. князя Александра, а связь преп. Ефросинии Московской с Переславлем-Залесским, было ее чудесное избавление от преследующих врагов, после усердной ее молитвы недалеко от Плещеева озера. В том место позже преподобная Ефросиния в мире Евдокия, заложила деревянный храм в честь Рождества Иоанна Предтечи, ныне там возвышается выстроенная из камня церковь во имя иконы Знамения Пресвятой Богородицы. В композиционном замысле проявилась идея изобразить рядом на северной стене св. князя Владимира и первомученика Российского Феодора Киев-

ского-Варяга, пострадавшаго во время правления Владимира, когда последний еще не был в православном крещении, раскрывая с этим "образ Христианской Церкви, как образ новой жизни единство в любви".(см. Шмеман Ал. Исторический путь православия)

Владимирская Богоматерь

В иконографическом плане и здесь, как и на южной стене, изображение в центральном медальоне, является ключевым в понимании композиционной идеи даного участка. Изображение Владимирской иконы принадлежит к Богородичной иконографии "Умиления (Ελευσα)". В Древней Руси слово переводилось как "умиление", что точнее определяет содержание образа: полное нежности общение Младенца с Матерью, предвидящей страдания Сына на Его земном пути. Изобразительный канон Умиления сложился в Византии в XI в. Особенное распространение получил следующий вариант: Богоматерь (в поясном изображении) держит на руках Сына, припавшего к Ее щеке и обнимающего Ее за шею. На Руси основной образ Умиления получил название Богоматери Владимирской: она Была привезена из Константинополя около 1136 г. и поставлена в соборе Вышгорода под Киевом, а в 1155 г. увезена во Владимир князем Андреем Боголюбским; в 1395 году икона впервые принесена в Москву, затем в том же году возвращена во Владимир; окончательно перенесена в москву в 1480 г., в Успенский собор Московскго Кремля. Стала одним из символов России.

Хоры
СВЯТЫЕ МОНАХИ

В иконографической программе росписи Никольского собора, который является основным монастырским храмом, естественно значительное место выделено развитию монашеской темы.

Формирование иконографии святых монахов и отшельников приходится на самый конец доиконоборческого периода, то есть на то время, когда само монашество и почитание святых монахов были уже весьма распространенным явлением. К рубежу X-XI вв. иконография преподобных монахов была полностью разработана и освоена византийским искусством, о чем красноречиво свидетель-

ствует Менологий Василия II, где представлены многие святые монахи. В XI столетии, периоде служившем как художественно-стилевым образцом росписи Никольского собора, преимущественно в монастырских храмах появляются большие циклы монашеских изображений, которые объединены общей программой, раскрывающей перед зрителем монашество как одну из основ Вселенской Церкви." Как правило, такие циклы компактно занимают один или несколько компартиментов храма или же распространяются по всему его объему" - пишет В. Д. Сарабьянов (Сарабьянов В.Д. Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде, с.321-322) Один из наиболее развитых циклов подобного рода сохранился в кафоликоне Осиос Лукас (1130-е гг.), где фигуры монахов в рост или поясные изображения в медальонах занимают значительное место в системе декорации церкви и ее крипты. (см. Chatzidakis N. Hosios Loukas. Mosaics-wall paintings, pp.22, 23)

Основной идеей монашеской программы в художественных декорациях храмах, является стремление показать монашество как один из столпов церковного здания, поэтому среди преподобных преобладают святые, прославившиеся именно своим монастырским служением, то есть основатели и игумены крупнейших монастырей, составители основополагающих монашеских сочинений и уставов. В программе росписи Никольского собора сделан опыт представить в возможной полноте многообразие подвижнической жизни, выявить приемство, развитие и вклад русского монашества во вселенском православии. Во основном монашеская тема развита в западной части Никольского собора и на хоры.

РОСТОВЫЕ ФИГУРЫ, МЕДАЛЬОНЫ

Сообразуясь со спецификой храмовой архитектуры, на восточной сороне столпов поддерживающих хоры, как место центральное в зрительном пространстве собора и в то же время вводное в объем посвящен монашеской теме, заложенны ростовые изображения определенные знаковые святые, которые уже взяты в целом образуют композиционная единица, служащая как введение в общей монашеской темой: в первом регистре на северном и южном столпе соответно изображения прор. Илия Фесвитянина (20/2 Июль), как ветхозаветной первообраз аскетического и пустиннического образа жизни и св. Иоанна Предтечи (29/11 Август), которой на

грани Ветхого и Нового Завета подвизался и проповедал "духом и силою Илииною" (Лк. 1:17), являясь и предтечой монашеского подвига. На следующем уровне размещены изображения преп. Антония Великого (17/30 Январь) и преп. Пахомия Великого (15/28 Май) - основателей и вдохновителей восточного и, вообщем, древнего монашества, соответственно в отшельническом и общежительном образе монашеской жизни. А на верхнем ярусе изображены: знаковый по своей значимости за русского монашества - преп. Сергий Радонежский (25/8 Сентябрь) и преп. Димитрий Прилуцкий (11/24 Февраль) - основатель Никольской обители.

Тема русского монашества преобладает в художественном пространстве хоров. В люнете на южной стене, возле центрального медальона с Хризмой-древнейшим символом-знаком второй ипостаси Св. Троицы, указывая на некие исторические истоки русского монашества закомпонованы медальонные изображения преп. Афанасия Афонского (5/18 Июль) и преп. Иоанна Рыльского (18/31 Август), а ниже ростовые изображения основателей и отцов монашеского жития в Киевской Руси, преп. Антония (10/23 Июль) и Феодосия Печерских (3/16 Июль) и на самом нижнем регистре изображения в рост преп. Нила Сорского (7/20 Май) и Иосифа Волоцкого (9/22 Сентябрь) - выразителей и вдохновителей основных ветвей в развитии монашества на Руси - соответственно созерцательно-отшельническое и деятельно-общежительное. В крестчатом своде, находящиися рядом в конце южной стены закомпонованы в четыре медальона оптинские старцы Леонид (Лев), Макарий, Амвросий и Иосиф (11/24 Октябрь - Соборь Оптинских старцев) - возродители подвига старчества и обновители духовной жизни на Руси в роковом XIX в.

На столпах, находящихся в центральной части хоров, учитывая, что это является место, где собраны певчии хора, в котором участвуют множество из сестёр Никольского монастыря, была сделана попытка создать некую более близкую, интимную атмосферу, поэтому там в ростовые фигуры закомпонованы современные святые, просиявшие не так давно, особо чтимые и значимые для современного монашества. На западной стене размещены изображения свят. Игнатия Брянчаниного (30/13 Апрель), который своим служением и трудами всячески старался довести к современному христианину духовный опыт Древней Церкви, а рядом с ним на другом, северном столпе изображена преподобномученица, великая княгиня и страстотерпица Елисавета Феодоровна (5/18 Июль), явившаяся величайшим примером самоот-

верженного служения в милосердии и христианской любви к ближнему своему, во исполнение заповеди Спасителя: "Заповедь новую даю вам, да любите друг друга: как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга". (Ин. 13:34) Напротив, с восточной стороны изображены - високо чтымая на Руси блаж. Ксения Петербургская (24/6 Февраль) и преп. Силуан Афонский (11/24 Сентябрь), великий молитвеник "о мире всего мира", учивший своей святой жизнью и словом, что "Блаженна душа любящая брата своего, ибо брать наш есть наша жизнь". Если преп. Силуан изображается в руках со свитком, уместно в свитке разместить приведенные слова преподобного.

Следуя за указанным выше тематическим направлением на самом нижнем уровне столпа северной стены, который рядом с лестницей изображена блаж. Матрона Московская (19/2 Апрель), отдавшая всю свою нелегкую жизнь на духовно-молитвенное служение доверившихся ей людей. Причислена к лику общецерковных святых на Архиерейском соборе 2004 г. (3-8 октября), и объект всеусиливающейся ее почитанием среди современной Православной Руси.

КОМПОЗИЦИИ

Архитектурное пространство хоров позволяет кроме отдельных фигур изобразить и несколько небольших композиций, которые тоже посвященны монашеской тематике, а именно "Благословение преп. Пахомия на монашескую схиму" или "Вручение преподобному Пахомию монашеского устава" и "Причащение преподобной Марии Египетской". Первая композиция находится в западном люнете к пространству алтаря, она основана на житии преподобного. Прп. Пахомий (IV в.) - основатель монашеского общежития в Египте. Когда после 10 лет пустынной жизни преп. Пахомий, со своим старцем начали строить небольшоее иноческое жилище. Святому Пахомию явился ангел в образе схимника и вручил ему устав монашеской жизни. Количество иноков, находившиеся под его руководством, доходило до 7000. Композиция со преп. Марей Египетской, тоже основана на житии преподобной, кроме своего литургического контекста имеет свой ярко выраженный учительный оттенок - "Хотя же Бог явити житие ее на пользу [всем]". (см. Пивоварова Н.В. Монастырские сюжеты в хра-

мовой декорации Византии и Древней Руси XII-XIV вв, с.313) Житие вполне построенное на покаянии и самоотверженном до конца отречением от земной жизни, ради жизни вечной. Таким образом, жизнь преп. Марии уподобляется сплошным мученическим подвигом ради спасения. "Помимо идеи приемственности миссии апостолов святителями, а также мучениками, видимо, со времени возникновения самой формы монашеского служения Богу возникает мысль об аналогичной миссии монахов-отшельников. Пишет В.Д. Сарабьянов - Аскетическое исповедание веры уподобляется мученическому подвигу, поскольку монахи добровольно берут на себя труд аскезы и молитвы, становясь "мучениками духа". Именно эти идеи позволяют объяснить смысл изображения преподобных отцов, не являющихся по своим житиям мучениками, с крестами, которые можно рассматривать как знак исповедничества."(Сарабьянов В.Д. Монашеская тема во фресках собора ... , с.329-330)

СТОЛПНИКИ

Развивая тему о иноческом подвиге как образ мученического исповедания на столпов, что на хорах закомпонованы изображения святых столпников. На южной стене св. Кирилл Туровский (28/11 Апрель) - редкий пример сочетания святительства со столпническим подвигом, напротив него преп. Давид Солунский (26/9 Июнь)-изображается на дереве, где он построил себе палатку. На центральных по отношение хоров столпов размещены с севера преп. Симеон Столпник (1/14 Сентябрь)-основатель и вдохновитель столпнического подвига и напротив него преп. Никита Столпник-уроженец Переславля-Залесского (24/6 Май), своей покаянной жизнью в посте и трудах, явился общецерковным светильником монашеского жития. В литургических текстах столпничество сравнивается с восшествием на Крест, таким образом, смысл стояния на столпе по сути и был сродным великому смыслу подвига христианских мучеников (срв. Кол. 3:1-4). В более широком смысле „столпничество - это состояние - это стояние на одном месте, на своем месте, даже если идешь куда. Каждый момент жизни должен быть похож на другой - содержанием, а не внешним проявлением. Внешнее - изменчиво, внутренее должно оставаться в покое и вбирать в себя каждый момент жизни все: прошлое, настоящее, будущее, всех людей, все ценности, которые

приобретены, которые нужны.“ (см. www. ovduwka. livejournal.com / 6982.html (29. 09. 2009))

Выше изображения св. столпников на центральних столпах закомпонованы в росте изображения преп. Макария (19/1 Январь) и Онуфрия (12/25 Июнь) Великих, благодаря своей своеобразной иконографии, основана на их житиях. Преподобные являются яркими знаками "горения по Бозе", ведущее к конечному состоянию благодатного обожения, "в котором человек, не теряя своего тварного состояния, становится "участником божественного естества"(2 Петр. 1:4) (см. архиеп.Василий (Кривошеин). Преподобный Симеон Новый Богослов, с.422) А в склонах арки на том же месте над изображениями преп. Макария и Онуфрия, закомпонованны портретные медальоны с образами преп. Максима Исповедника (21/3 Январь) и преп. Симеона Нового Богослова (12/25 Март) - составителей одних из основополагающих монашеских сочинений, где недостижимым образом и откровенностью раскрывается их собственная внутренняя духовная жизнь, жизнь с Богом. (архиеп.Василий (Кривошеин). Указ. соч., с.70)

ПРЕП. СЕРАФИМ САРОВСКИЙ

В свете выше указанной идеи погружено изображение преп. Серафима Саровского (2/15 Январь), находящееся в общем объеме собора, на столпе рядом с композицией "Воздвижение Честного Креста". Большой богослов и историк нашего времени прот. Георгий Флоровский писал о преподобном: " Начало прошлого века (XIX в. ск. м.) в судьбах Русской Церкви отмечено и ознаменовано каким-то внутренним и таинственным сдвигом. Об этом свидетельствует пророческий образ Преподобного Серафима Саровского, его подвиг, его радость, его учение. Образ вновь явленной святости оставался долго неразгаданным. В этом образе так дивно смыкаются подвиг и радость, тягота молитвенной брани и райская уже светлость, предображение уже нездешнего света. Старец немощный и притрудный, “убогий Серафим” с неожиданным дерзновением свидетельствует о тайнах Духа. Он был именно свидетелем скорее, чем учителем. И еще больше: его образ и вся его жизнь есть уже явление Духа. Есть внутреннее сходство между Преподобным Серафимом и святителем Тихоном. Но, Преподобный Серафим еще более напоминает древних тайновидцев, пре-

подобного Симеона больше других, с его дерзновенным призывом искать даров Духа. Преподобный Серафим был начитан в отцах.

В его опыте обновляется исконная традиция взыскания Духа. Святость преподобного Серафима сразу и древняя и новая: “Истинная же цель жизни нашей христианской состоит в стяжании Духа Святаго Божьяго.” И нет других целей, и быть не может, все другое должно быть только средством. Под елеем, которого недостало у юродивых дев евангельской притчи, Преподобный Серафим разумел не добрые дела, но именно благодать Всесвятаго Духа. “Творя добродетели, девы эти, по духовному своему неразумию, полагали, что в том-то и дело лишь христианское, чтобы одни добродетели делать... а до того, получена ли была ими благодать Духа Божия, достигли ли они ее, им и дела не было.” Так со властию противопоставляется морализму – духовность. Смысл и исполнение христианской жизни в том, что Дух вселяется в душу человеческую и претворяет ее “в храм Божества, в пресветлый чертог вечного радования.” Все это – почти что слова преподобного Симеона, ибо опыт все тот же (и не нужно предполагать литературное влияние)... Дух подается, но и взыскуется. Требуется подвиг, стяжание. И подаваемая благодать открывается в некоем неизреченном свете (сравните описание Мотовилова в его известной записке о Преподобном Серафиме).Преподобный Серафим внутренне принадлежит византийской традиции. И в нем она вновь становится вполне живой". (Уильямс Дж. Неопатристический синтез Георгия Флоровского, с.318)

ПРИТВОР

Притвор или нартекс является обособленой архитектурной частью православного храма и соответствено нагружен конкретным семантическим содержанием, которое в основном зависит от его литургической функциональности. С византийского периода нартекс пользовался для: крещения, похорон, поминальных служб, поклонения святым реликвиям, подготовке к литиях и множеству других. (см. Hadjitryphonos E. 'Divinity' and 'World'., p.245) Всвязи с этим, и оформляется специфика иконографической программы притвора. В нартексе традиционно изображаются сюжеты, посвященные общей церковной истории или истории конкретного места, ктиторские или донаторские композиции и дру-

гие. Генерально, как основная смысловая нить, является идея непрерывной, многовековой истории православия. Это особым образом проявляется в ряде Сербских храмов поздневизантийского периода. (см. Vojvodic D. Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes, p. 360-361)

Исходя из этой традиции в иконографической программе росписи притвора Никольского собора в нескольких композициях (в люнетах) и медальонах, в крестчатых сводах потолка, выражена история восстановления Никольского монастыря в северной части притвора, и в южной части - повествование чудесного явления Годеновского креста. В крестчатых сводах могут быть изображены: в южной части - князь Андрей Смоленский (27/9 Октябрь), свщмч. Василий (Аменицкий) (7/20 Август), свщмч. Никита Орехово-Зуевский (6/19 Ноябрь), свщмч. Евгений Елховский (16/29 Октябрь) и в северной части нартекса: прп. Корнилий Молчальник (22/4 Июль), прп. Даниил Переяславский (7/20 Апрель), прп. Дионисий Переяславский и прп. Фекла (Феодосия) Переяславская (последные включенные в Соборь Ростовских святых).

БЕССРЕБРЕННИКИ

Внутренная часть южного прохода из притвора к наосу в архитектурном плане, как некая своеобразная дверь, обрамлена изображениями святых врачей-бессребренников, встречающих входящего в храм с обетованием духовного исцеления. На южной стене сбора изображен св. вмч. Пантелеймон (27/9 Июль), напротив него свт. Лука Войно-Ясенецкий (29/11 Май), а в своде аркой в портретных медальонах свв. Косьма и Дамиан (1/14 Июль). В нашем случае иконографическая схема Никольского храма, является идейным аналогом схемы росписи входа внутренней галерии с восточной стороны Софийского собора в Киеве (см ИРИ, с.239) и привратные композиции в рописи Охридского собора Св. Софии-Премудрости Божией (ИРИ, с.239, бел. - 127)

СВ. ПРАВ. ИОАНН КРОНШТАДСКИЙ

На южном столпе в нартексе, как на самом видном месте в преддверии Никольского собора закомпонованно изображение св. прав. Иоанна Кронштадского, как одного из самых ярких символов Пра-

вославной Руси в своим иконографическом образе, являющимся неким символом всего литургического пространства собора.

Св. прав. Иоанн - протоиерей Кронштадский (20/2 Декабрь) согласно традиции изображается в богослужебном облачении с благословляющей десницей, Евангелием в левой руке. Нередко в левой руке изображается с Чашей, как напоминанием о особом отношении святого к Божественной литургией, которе он смог открыть многим в России. Помнятся слова святого - "Оживляет - святое причастие".

Аналог такого иконографического решения встречаем в росписи нартексов Софийских соборах в Киеве и Охриде, где абсолютно преобладают фигуры епископов и диаконов. (см. ИРИ, с.239)

ВТОРОЕ ПРИШЕСТВИЕ ГОСПОДА ИИСУСА ХРИСТА

Сюжет, связанный с темами, заимствованными в основном из Евангелия, Апокалипсиса, Слова Ефрема Сирина и богослужебной гимнографии. Изображаются картины конца света, последнего суда над всем человечеством, воскресение мертвых, сцены адских мучений и райского блаженства. Истоки изображения восходят к 4 в., к фресковой живописи катакомб. Позднее Страшный Суд, в основном, изображали в византийской, древнерусской и западноевропейской настенной живописи. В центре композиции Христос - Судия мира. Ему предстоят Богоматерь и Иоанн Предтеча - ходатай за людей. У их ног Адам и Ева - первые люди на земле. По сторонам от центральной группы сидят апостолы, за ними ангелы - стражи небесные. Под апостолами - народы, идущие на суд. Справа от Христа - праведники, слева - грешники. Вверху часто изображаются ангелы, свертывающие свиток неба, что символизирует конец мира. Ниже Христос располагается престол. На нем - одежды Христа, Крест, орудия страстей и раскрытая Книга бытия, в которой записаны все слова и дела людей. В нижней части композиции обычно пишется сцена "Земля и море, отдающие мертвецов" и другие из видения пророка Даниила. (В частности, четыре зверя, символизирующие "погибельные царства"). Большое место отведено сценам ада. Ад - "геенна огненная" - изображается в образе красного зверя или красной огненной масы; на звере или внутри пламени сидит Сатана - господин ада, с душой Иуды в руках. В самом низу камеры ада где мучаются грешники. Рай бывает представлен несколькими сюжетами. Один из них - лоно Авраа-

мово: Авраам, Исаак, Иаков с душами праведников, сидящие под райскими деревьями. В другом сюжете на фоне райских кущ изображают Богоматерь, сидящую на престоле, двух ангелов и благоразумного разбойника, апостола Петра, подводящего праведников к вратам рая. Иногда рай изображается как "Горний Иерусалим" с праведниками в нем. (Филатов В.В. Словарь изографа, с.192-193)

"Тема Страшного суда, без всякого сомнения, имеет ведущее значение в декорации входных пространств храмов начиная с X-XI вв." - пишет болгарский исследователь Г. Геров. (Геров Г. Время как метафора пограничности, с.127) На Руси аналогичное композиционное решение встречаем в ряде росписей, как например: церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199, церкоь Св. Георгия в Старой Ладоге (конце XI в.) и др.

Изображение "Страшного Суда" иллюстрирует драматичный конец всемирной истории. Как правило, эта драматическая композиция располагается на западной стене храма, обозначая не только визуально, но и с точки зрения храмовой топографии, "окончание дней" - предел человеческой истории. В некоторых ансамблях изображение Страшного суда сопоставляется ветхозаветными событиями, например со сценами Сотворения человека и грехопадения, как фрески в монастыре Св.Николая Анапавса в Метеорах, 1527 г., церковь Св.Георгия в Тырнове и др. Таким способом, в сознании зрителя создается ассоциативная связь между началом и концом существования человечества на Земле. Близкий к этому композиционный вариант выбран и в Никольском соборе, в Переславле, где композиция Второго пришествия, находящаяся над центральным входом собора, смыслово связана со следующим архитектурным сектором, а именно пространство под хорами, где закомпонованы ветхозаветные композиции "Ветхозаветная Троица", "Неопалимая Купина" и "Жертва Авраама" и начало северной стены, которое посвящено именно темам: Сотворение мира и человека, грехопадения Адама и Великого потопа во времена Ноя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Алфеев И., иеромонах. Таинство веры. Введение в православное догматическое богословие. Москва –Клин, 1996.

2. Атанасий Йевтич. Светата Евхаристия като събитие на Духа Свети // (www.pravoslavie.bg/Църква/Светата-Евхаристия-като-събитие-на-Духа-Свети*) (14. 06. 2011)

3. Афанасьев прот. Н. Трапеза Господня. Париж: Рел.-Педагогического кабинета при Богосл. Институте, 1952.

4. Афанасьев прот. Н. Церков Духа Святого. YMCA - press, Париж, 1952.

5. Барджиева-Трайковска Д. Св. Пантелеймон Нерези: живопис. Скопие, 2004.

6. Бобров Ю. Г. Основы иконографии древнерусской живописи. - СПб.: Мифрил, 1995.

7. Божилов И. Византийският василевс //Византийските василевси. София, 1997.

8. Вагнер Г.К. Византийский храм как образ мира. // Византийский временник Т. 47.

9. Василий (Кривошеин), архиеп. Преподобный Симеон Новый Богослов (949 - 1022). Издательство Братства во имя святого князя Александра Невского, Нижний Новгород, 1996.

10. Вениамин, архиеп. Нижегородский и Арзамасский. Новая Скрижаль или объяснение о Церкви, о Литургии, и о всех службах, и утварях церковных. М., 1999 (Первое изд. после 1917 г.).

11. Восточно - христианский храм. Литургия и искусство. Спб., 1994.

12. Восточнохристианские реликвии. Москва, 2000 / Ред. сост. А. М. Лидов. М., 2003.

13. Герман Константинопольский. Сказание о Церкви и рассмотрение таинств. М., 1995.

14. Геров Г. Время как метафора пограничности. Некоторые сюжеты храмовых росписей византийского и поствизантийского периода. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009.

15. Глубоковский Н. Н. Христово уничижение и наше спасение. Библейско-экзегетический анализ Филип. 2:5-11. /Доклад прочитанный на "Конференции восточных и западных богословов" в г. Новый Сад (Сербия) 7 августа 1929 г./

16. Грабарь А. Император в византийском искусстве. М.: "Ладомир", 2000.

17. Григорий Палама. Беседы (Омилии). Т. 1-3, Монреаль, 1999. (В тексте - Омилии)

18. Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Пер. с англ. Э. С. Смирновой. ред. и сост. А. С. Преображенский.- М.: Индрик, 2001.
(http://nesusvet.narod.ru/ico/books/demus/) (18. 06. 2011)

19. Джурич В. Византийске фреске у Югославии. Београд, 1974.

20. Дмитревский И.И. Историческое, догматическое и таинственное изъяснение Божественной литургии. М., 1993.

21. Евсеева Л.М. Традиции Константинополя и Рима в иконографии ветхозаветного цикла мозаик Сицилии. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009.

22. Епифанович С. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. М., 1996.

23. Журнал Московской Патриархии (специальный выпуск). Изда-

тель. Московской Патриархии, Март (3) 2011.

24. Зарин С. Аскетизм по православно-христианскому учению. Т. 1, кн. 2, СПб., 1907.

25. Зизиулас И. Богословие святого Силуана Афонского. (с греч. перевел иеросхимон. Кукша (Куркин), http://silouan.narod.ru/texts/ziziulas1.htm (28. 05. 2011 г.)

26. Зизиулас И. Еклесиолошке теме. Београд, 1997.

27. Иануарий Ивлиев. Проповед на Воздвижение Честного Креста / http://azbyka.ru/ivliev/apostol_vozdvizhenie_kresta-all.shtml (24. 05. 2011)

28. Ианнуарий Ивлиев. Проповед на Сретение Гоподне // azbyka.ru/ivliev/apostol_sretenie-all.shtml (24. 05. 2011)

29. История русского искусства. - В 22 т. - Т. 1: Искусство Киевской Руси. IX - первая четверть XII века / Отв. ред. А.И. Комеч. - М.: Северный паломник, 2007. (В тексте ИРИ)

30. Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства / Рос. академия наук. Ин-т славяноведения. - М.: Языки славянских культур, 2005.

31. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. М., 1992.

32. Карташев А.В. Вселенские соборы. М. 1994.

33. Квиливидзе Н.В. Сотворение мира и история Адама и Евы в росписи Успенского собора Свияжского монастыря: к проблеме интерпретаци сакрального пространства в русском искусстве XVI в. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009.

34. Лидов А.М. Иеротопия: Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования // Иеро-

топия. Исследование сакральных пространств: Материалы междунар. симп. / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2004.

35. Лидов А.М. Схизма и византийская храмовая декорация // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.

36. Лидов А.М. Церковь Богоматери Фаросской. Императорский храм-реликварий как Константинопольский Гроб Господен. // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильничны Подобедовой (1912-1999): Сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. - М.: Северный паломник, 2005.

37. Лидов А.М. Чудотворные иконы в храмовой деорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996.

38. Лифшиц Л.И. История русского искусства. М.: Белый город, 2007.

39. Лопухин А.П. Толковая Библия Т. 1-3, Стокгольм, 1987
(из http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3112042) (18. 06. 2011)

40. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. (Перевод с французского В.А.Рещиковой).М.: 1991.

41. Майендорф И. прот. Византийско богословие. София, 1995.

42. Максим Исповедник. Творения преподобного Максима Исповедника. Книга I: Богословские и аскетические трактаты, перевод, вступ. статья и комм. А. И. Сидорова (М.: Мартис, 1993).

43. Метьюз Т. Преображающий символизм византийской архитектуры и образ Пантократора в куполе // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб., 1994.

44. Мацукас Н. А. Проблем зла. Каленич, без дата.

45. Мецгер Б. Новый Завет. Контекст, формирование, содержание. / Пер. с англ. (Серия "Современная библеистика"). - М.: Библейско-

богословский институт св. апостола Андрея, 2006.

46. Мильковик-Пепек П. Велјуса. Манастир св. Богородица Милостива во селото Велјуса край Струмица. Скопие, 1981.

47. Муратова К.М. "Адамъ нарицаетъ имена зверемъ": к вопросу об иконографии южных Золотых врат суздальского собора // ΣΟΦΙΑ. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А.И. Комеча. - Северный паломник, 2006.

48. Новый Завет с толкованием блж. Феофилакта Болгарского. - Том 1 - 3. - М.: "Ковчег", 2007.

49. Николай Кавасила, архиеп. Фесалоникийский. Семь слов о жизни во Христе.

50. Пенкова Б. Образ святости. Изображения святых в Боянской церкви. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 20009.

51. Пивоварова Н.В. Монастырские сюжеты в храмовой декорации Византии и Древней Руси XII - XIV векв: источники формирования и идейный смысл. // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильничны Подобедовой (1912-1999): Сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. - М.: Северный паломник, 2005.

52. Припачкин И.А. Иконография Господа Иисуса Христа. М.,"Паломник", 2001.

53. Розанов В. Богослужебный устав Православной Церкви. Опыт изъяснительнаго изложения порядка богослужения Православной Церкви. М., 1902.

54. Сарабьянов В.Д. Георгиевская церковь в Старой Ладоге. (Памятники художественной культуры Древней Руси) М., Северный паломник, 2003.

55. Сарабьянов В.Д. Монашеская тема во фресках собора

Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильничны Подобедовой (1912-1999): Сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. - М.: Северный паломник, 2005.

56. Сарабьянов В.Д. Образ монашества в древнерусском искусстве XI - середины XII столетия. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009.

57. Сарабьянов В.Д. Смирнова Э.С. История древнерусской живописи. Т. 1. М., 2007.

58. Сарабьянов В.Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2010.

59. Служебник. М., Издательский отдел Московского Патриархата, 1991.

60. Традиго А. Иконы Православной Церкви. Образы. Сюжеты. Символы. М.: "Омега", 2008.

61. Уильямс Дж. Неопатристический синтез Георгия Флоровского // Георгий Флоровский: Священнослужитель, богослов, философ. -М.: Прогресс — Культура, 1995.

62. Успенский Л. Богословие иконы Православной Церкви. Изд-во Западноевропейского экзархата. Московский Патриархат, 1989.

63. Филатов В.В. Словарь изографа. М.: Лествица, 2000.

64. Чифлянов Б., протоиерей. Литургика. София, 1997.

65. Шалина И. А. Вариативность образов святого Николая в Византийском и Русском искусстве XIV в. и новооткритая икона из част-ного музея русской иконы. // Древнерусское искусство. Идея и образ. Опиты изучения византийского и древнерусского искусства: Материалы международной научной конференции 1-2 ноября 2005 г. М.: Северный паломник, 2009.

66. Шалина И.А. Восточнохристианские реликвы. "Индрик", М., 2003.

67. Шмеман А. Великий пост. Пер. с англ. матери Серафимы (Осоргиной). По изданию: Париж: YMCA-PRESS, 1986.154 с. 2-е изд.

68. Шмеман А. Воскресные беседы. М., 1993.(из http://shmeman.ru/modules/myarticles/topics_topic_id_13.html.) (18. 06. 2011)

69. Шмеман А. Догматический союз //Ретроспективная и сравнительная политология. Публикации и иследования. Вып. I. М., 1991.

70. Шмеман А. За жизнь мира. RBR, Нью-Йорк, 1983. (из http://shmeman.ru/modules/myarticles/topics_topic_id_16.html) (18. 06. 2011)

71. Шмеман А. Исторический пут православия. (из http://shmeman.ru/modules/myarticles/) (18. 06. 2011)

72. Шмеман А. Литургия и Эсхатология // Лекция на вечере памяти Николая Зернова 25 мая 1982 г. (впервые опубликовано в Sobornost, 7,1985, pp.6-14)

73. Шмеман А. Миссионерский императив. Одноименная глава книги: Православная миссия сегодня. Спб. : "Апостольский город", 1999

74. Этингоф О. Образ Богоматери. М., 2000.

75. Chatzidakis N. Hosios Loukas. Mosaics-wall paintings. Athens: MELISSA Publishing House, 1997.

76. Cavarnos C. Ghid de iconografie bizantina. Bucuresti. Editura Sophia, 2006.

77. Cohen A.S. The Historiography of Romanesque Manuscript Illumination. // A companion to Medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe / edd. Conrad Rudolph. Blackwell Publishing, 2006.
78. Hadjitryphonos E. 'Divinity' and 'World'. Two spatial realms in the Byzantine church.// Иеротопия. Создание сакральных пространств в

Византии и Древней Руси / Редактор-составитель А.М. Лидов. - М.: Индрик, 2006.

79. Isar N. Chorography (χωρα, χορος) - a Performative Paradigm of Creation of Sacred Space in Byzantium. // Иеротопия. Исследование сакральных пространств: Материалы междунар. симп. / ред.-сост. А.М. Лидов. М., 2004.

80. Lampe G.W.H. A Patristic Greek Lexicon. Oxford, 1974.

81. Lazarides P. The Monastery of Daphni. Brief Illustrated Archeogical Guide. Athens, ed. "Hannibal". Б.г.

82. Lazarides P. The Monastery of Hosios Lukas. Brief Illustrated Archeogical Guide. Athens, ed. Hannibal. Б.г.

83. Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. I. Published by the Commercial Bank of Greece, Athens, 1985.

84. Vojvodic D. Encountering Byzantine and Serbian Traditions in the Program and Iconography of the Arilje Frescoes. The Formational Factors of One Particular Painting Assemblage. // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильничны Подобедовой (1912-1999): Сб. статей / Отв. ред. М. А. Орлова. - М.: Северный паломник, 2005.